

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**  
**FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN**



**TESIS DOCTORAL**

**El relato fílmico y su escritura : introducción a la historia y  
teoría del guión y de la realización cinematográfica**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR  
PRESENTADA POR

**José María Lozano Maneiro**

DIRECTOR:

**Jorge Uscatescu**

**Madrid, 2015**

TP  
1985  
199

José María Lozano Maneiro



\* 5 3 0 9 8 7 3 6 9 3 \*

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE

x - 53 - 041337 - 9

EL RELATO FILMICO Y SU ESCRITURA  
INTRODUCCION A LA HISTORIA Y TEORIA DEL GUION  
Y DE LA REALIZACION CINEMATOGRAFICA

Departamento de Comunicación Visual  
Facultad de Ciencias de la Información  
Universidad Complutense de Madrid  
1985



BIBLIOTECA

Colección Tesis Doctorales. Nº

198/85

© José María Lozano Maneiro  
Edita e imprime la Editorial de la Universidad  
Complutense de Madrid. Servicio de Reprografía  
Noviciado, 3 28015 Madrid  
Madrid, 1985  
Xerox 9400 X 721  
Depósito Legal: M-32955-1985

- I -

JOSE MARIA LOZANO MANEIRO

EL RELATO FILMICO Y SU ESCRITURA: INTRODUCCION A LA HISTORIA Y  
TEORIA DEL GUION Y DE LA REALIZACION CINEMATOGRAFICA

DIRECTOR: JORGE USCATESCU RADACINEANU  
Catedrático de Estética de la  
Facultad de Ciencias de la Información

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID  
Facultad de Ciencias de la Infor-  
mación. Sección de Ciencias de la  
Imágen Visual y Auditiva.

Año 1.982





"Algunas veces he pensado con bastante profundidad pero raramente con agrado, casi siempre contra mi voluntad y como por fuerza; la fantasía me descansa y me divierte, la reflexión me fatiga y me entristece; pensar siempre fue para mí una ocupación penosa y sin encanto. En ocasiones, mis fantasías desembocan en la meditación, pero lo más frecuente es que mis meditaciones - desemboquen en la fantasía; y durante estos desvarios, mi alma erra y planea en el universo -- con las alas de la imaginación, en éxtasis que superan cualquier otro goce".

Jean Jacques Rousseau (Les reveries du promeneur solitaire)

"Cuida tu persona mentalmente (estudia cuando estes despejada), físicamente (no te desgastes demasiado) y moralmente (no frecuentes sitios en los que tengas que mentir) y tendrás más libertad de acción que premios".

F. Scott Fitzgerald (Carta a su hija camino de Hollywood. Julio 1937)



- III -

A) PROLOGO E INTRODUCCION

PROLOGO, AGRADECIMIENTOS, DEDICATORIA

|   |    |
|---|----|
| I) INTRODUCCION.....  | 1  |
| I.1 Concepto.....   | 1  |
| I.1.1 Un proyecto teórico de amplias dimensiones  | 1  |
| I.1.2 Sedimentación de objetivos, límites y es--<br>trategias de investigación: Itinerario per<br>sonal y contexto teórico..... | 2  |
| I.1.3 Objetivo de la Tesis Doctoral: La investi-<br>gación sobre el relato fílmico y su escri-<br>tura.....                     | 5  |
| I.2 Metodología y fuentes.....  | 9  |
| I.2.1 Necesidad de conciliar un enfoque general-<br>con las concretas aportaciones del análi--<br>sis.....                      | 9  |
| I.2.2 Delimitación del corpus y circunscripción-<br>del análisis a un proyecto viable de inves-<br>tigación.....                | 13 |
| I.2.3 Fuentes filmo, video y bibliográficas. Ins-<br>trumentos. Ambitos.....  | 18 |
| I.2.4 Configuración de la Tesis: Tema central,--<br>dominios conexos, temas recurrentes, prác-<br>tica de la escritura.....     | 20 |
| I.2.5 Exigencia de una apertura metodológica....  | 22 |

B) GENESIS DE LOS MODOS DE NARRACION CINEMATO-  
GRAFICOS.....

|  |    |
|--|----|
| II) EL CINE EN SU TRADICION CULTURAL.....  | 27 |
| II.1 Premisa.....  | 27 |
| II.2 Forma y función del espectáculo en la cultura-<br>de masas: Homología entre el teatro Barroco y-<br>el cinematógrafo..... | 28 |
| II.3 Los medios formantes del cine.....  | 40 |
| II.3.1 Espectáculo óptico y fotograffia.....   | 42 |
| II.3.2 Tendencias en el espectáculo teatral de<br>cimonónico.....  | 49 |

- IV -

|  |     |
|--|-----|
| II.3.3 Cine y novela. Reflexión sobre el "pre-cine".....                                     | 62  |
| III) LOS PRIMEROS ESBOZOS NARRATIVOS: LUMIERE, LAS PASIONES.....                             | 72  |
| III.1 Nacimiento del cine.....   | 72  |
| III.2 Lenguaje y elección consciente.....  | 73  |
| III.3 La primera narración de la historia del cine.....                                      | 74  |
| III.4 Primeros pasos de la articulación secuencial a partir del documental.....              | 75  |
| III.5 División en géneros y origen de las figuras y recursos de la escritura en ciernes..... | 78  |
| III.6 Orígenes de la puesta en escena cinematográfica: Las Pasiones.....                     | 79  |
| IV) EL SENTIDO DE LA FICCION: LA APORTACION DE GEORGES-MELIES.....                           | 86  |
| IV.1 Una invención con porvenir.....   | 86  |
| IV.2 Paradoja de Méliès: El cine en el camino del teatro.....                                | 88  |
| IV.3 El despliegue de los géneros narrativos.....  | 88  |
| IV.4 Continuidad del cine de Méliès con el teatro - Robert Houdin.....                       | 91  |
| IV.5 Una escritura prefilmica en evolución.....  | 92  |
| IV.6 Del cuadro único a la multiplicidad de escenarios: Aparición de la secuencialidad.....  | 95  |
| IV.7 Madurez expresiva y limitaciones del arte de Méliès: "Le Voyage dans la Lune".....      | 100 |
| IV.8 La unidad del punto de vista: La cámara espectador.....                                 | 105 |
| IV.9 Técnica narrativa y producción textual.....   | 106 |
| IV.10 Aportación de Méliès.....  | 107 |
| V) PRIMEROS ESBOZOS DE UN MODO DE NARRACION ESPECIFICO: ESCUELA DE BRIGHTON.....             | 113 |
| V.1 Los fotografías de Brighton.....   | 113 |
| V.2 El primer plano y su puesta en función discursi-   |     |

|   |     |
|---|-----|
| va: G.A. Smith.....                                     | 115 |
| V.3 Aportación de Williamson.....                       | 121 |
| V.3.1 La intuición de la alternancia.....               | 121 |
| V.3.2 La recuperación del "plein air" lumieriano        | 123 |
| V.4 Evolución de los géneros cinematográficos. El ci    |     |
| ne hacia el realismo: Williamson, Zecca.....            | 125 |
| VI) UN PASO ADELANTE EN LA ARTICULACION SECUENCIAL DE - |     |
| LA CADENA FILMICA: EDWIN S. PORTER.....                 | 128 |
| VI.1 Una aportación controvertida.....                  | 128 |
| VI.2 "The Life of an American Fireman".....             | 129 |
| VI.2.1 Materiales y fuentes.....                        | 129 |
| VI.2.2 Estructura.....                                  | 130 |
| VI.2.3 El problema de la acción paralela.....           | 131 |
| VI.3 "The Great Train Robbery" ("Asalto y Robo de -     |     |
| un Tren).....   | 133 |
| VI.4 "La Cabaña del Tío Tom".....                       | 135 |
| VI.5 Acciones paralelas y montaje por contraste: --     |     |
| "The Ex-Convict" y "The Kleptomaniac".....              | 137 |
| C) GESTACION Y CONSOLIDACION DEL CLASICISMO CI          |     |
| NEMATOGRAFICO AMERICANO.....                            | 140 |
| VII) EL NACIMIENTO DE LA ESCRITURA CLASICA: D.W. GRIF-- |     |
| FITH.....   | 141 |
| VII.1 El cine antes y después de Griffith.....          | 141 |
| VII.2 Experimentación y perfeccionamiento de los -      |     |
| nuevos modos de narración y escritura.....              | 143 |
| VII.3 "Alternar/relatar.....                            | 145 |
| VII.4 Fragmentación del espacio escénico.....           | 151 |
| VII.5 La extensión temporal de la obra fílmica y -      |     |
| su duración canónica.....                               | 155 |
| VII.6 Cristalización del progreso narrativo: "El -      |     |
| Nacimiento de una Nación".....                          | 157 |
| VII.6.1 La evolución del relato fílmico.....            | 157 |
| VII.6.2 El sistema de "El Nacimiento de una-            |     |
| Nación": Constancia, funcionamiento-                    |     |
| y modalidades de la alternancia.....                    | 159 |

- VI -

|   |     |
|---|-----|
| VIII) LA MADUREZ DEL RELATO CLASICO: AVARICIA DE -  |     |
| ERICH VON STROHEIM.....                             | 186 |
| VIII.1 Problemas textuales.....                     | 186 |
| VIII.2 El relato de "Avaricia" en el contex-        |     |
| to de las artes visuales.....                       | 188 |
| VIII.3 Estructura de la ficción.....                | 193 |
| VIII.4 La escritura de la acción: expresión-        |     |
| psicológica y solidez novelesca.....                | 194 |
| VIII.5 Los tres tiempos de "Avaricia".....          | 199 |
| VIII.6 Las voces del texto.....                     | 203 |
| VIII.7 El estatuto de lo imaginario y lo <u>sim</u> |     |
| bólico. El uso expresivo del color y-               |     |
| la deformación.....                                 | 205 |
| D) LA VANGUARDIA CONTRA EL CLASICISMO....           | 212 |
| IX) LA VANGUARDIA FRANCESA: "NAPOLEON VU PAR ABEL-  |     |
| GANCE".....   | 213 |
| IX.1 Cine y vanguardia.....                         | 213 |
| IX.2 Cine y teoría.....                             | 218 |
| IX.3 La teoría francesa del cine puro.....          | 219 |
| IX.4 Abel Gance, ayer y mañana.....                 | 224 |
| IX.5 "Napoleón vu par Abel Gance": Síntesis de      |     |
| la aportación de la vanguardia con el cla           |     |
| sicismo.....  | 226 |
| IX.5.1 Las fuentes.....                             | 226 |
| IX.5.2 El texto y los ejes de la aporta-            |     |
| ción de Gance.....                                  | 231 |
| IX.6 Post Scriptum: Gance no ha muerto.....         | 243 |
| X) LA VANGUARDIA ALEMANA DE CALIGARI A "EL ULTIMO"  | 246 |
| X.1 Expresionismo y "Kammerspiel": Algunas pau-     |     |
| tas de análisis.....                                | 246 |
| X.2 La escritura prefílmica del Caligari. Elabo     |     |
| ración del espacio plástico.....                    | 250 |
| X.3 Madurez de recursos expresivos en "Der Letz     |     |
| te Mann"Depuración formal y capacidad signi         |     |
| ficante de la cámara.....                           | 259 |

- VII -

|  |     |
|--|-----|
| XI) LA VANGUARDIA SOVIETICA: "OCTUBRE" DE S.M. EISEN-- |     |
| TEIN.....  | 275 |
| XI.1 Hacia un cine intelectual.....                    | 275 |
| XI.2 Génesis lingüística del pensamiento visual de     |     |
| Eisenstein: El primer tratamiento de "Octubre"         | 281 |
| XI.3 La tensión entre lo diegético y lo discursivo     | 287 |
| XI.4 La expresión simbólica y los objetos en "Octu     |     |
| bre".....  | 298 |
| XI.5 La palabra en "Octubre".....                      | 303 |
| XII) SURREALISMO Y CINE: "UN CHIEN ANDALOU".....       | 309 |
| XII.1 La revolución surrealista.....                   | 310 |
| XII.2 Producción textual y discurso onírico.....       | 312 |
| E) HEGEMONIA DEL RELATO CLASICO.....                   | 321 |
| XIII) LA LLEGADA DEL SONORO Y EL DESTINO DE LAS VAN--- |     |
| GUARDIAS.....  | 322 |
| XIII.1 El final del mudo y la llegada del sonoro       | 323 |
| XIII.2 La polémica estética.....                       | 325 |
| XIII.3 La transformación de los modos de narra--       |     |
| ción.....  | 326 |
| XIII.4 Crisis de la vanguardia y hegemonía del -       |     |
| relato clásico.....                                    | 332 |
| XIV) MODOS DE NARRACION Y ESCRITURA DEL RELATO CLASICO |     |
| SONORO: PREMISAS PARA UN ANALISIS.....                 | 347 |
| XIV.1 El clasicismo como conjunto orgánico.....        | 347 |
| XIV.2 Tiempo.....                                      | 351 |
| XIV.3 Enunciación/punto de vista.....                  | 365 |
| XIV.4 Estructuras.....                                 | 371 |
| XIV.5 Género.....                                      | 380 |
| XIV.6 Autor, estilo.....                               | 384 |
| XV) RENOVACION DE LOS MODOS DEL PUNTO DE VISTA. LA TEM |     |
| PORALIDAD Y LA ESCRITURA EN EL CINE AMERICANO.....     | 395 |
| XV.1 La madurez expresiva del relato.....              | 396 |



- VIII -

|   |     |
|---|-----|
| XV.2 Tiempo y perspectiva en "Citizen Kane".....                              | 397 |
| XV.2.1 Narración primática y alteración de-<br>la linealidad cronológica..... | 399 |
| XV.2.2 La encuesta y la "recherche": símbo-<br>los y modelos.....             | 410 |
| XV.2.3 Sobre el perspectivismo múltiple de-<br>"Ciudadano Kane".....          | 416 |
| XV.3 La madurez psicológica del relato: "All --<br>About Eve".....            | 419 |
| XV.3.1 La expresión del tiempo.....   | 419 |
| XV.3.2 Las funciones de la voz: Punto de --<br>vista y monólogo interior..... | 422 |
| XV.4 Una nueva escritura fílmica.....   | 426 |
| F) CRISIS DE LOS MODOS NARRATIVOS CLASICOS.                                   |     |
| XVI) EL NEORREALISMO Y EL DESARROLLO DE LAS ESCRITU-<br>RAS.....              | 435 |
| XVI.1 El realismo italiano de posguerra.....                                  | 435 |
| XVI.2 El triunfo de las escrituras.....                                       | 442 |
| XVII) LA RUPTURA DE LA TRADICION NARRATIVA.....                               | 451 |
| XVII.1 La escritura en libertad.....  | 452 |
| XVII.2 "Hiroshima Mon Amour".....   | 458 |
| XVII.3 "Otto e Mezzo".....  | 466 |
| XVII.4 "Pierrot le Fou".....  | 475 |
| G) CONCLUSIONES, FUENTES, EPILOGO.....  | 492 |
| XVIII) CONCLUSIONES.....  | 492 |
| XIX) FUENTES.....   | 497 |
| XIX.1 Fuentes bibliográficas.....   | 497 |
| XIX.2 Fuentes filmográficas.....  | 511 |
| XX) A MODO DE EPILOGO.....  | 514 |

- IX -

A) PROLOGO E INTRODUCCION

### PROLOGO, AGRADECIMIENTOS Y DEDICATORIA

*"Cuando escribí mi primera crítica, al mismo tiempo descubrí el cine y escribí mi primera novela. Tal vez los jóvenes de hoy debieran descubrir que escribir es tan importante como cualquier otra cosa y que aquello debe ayudarlos. que escribir es como filmar -si es que uno quiere hacer sus propios films- y que es necesario que encuentren su propio lenguaje, la escritura no es únicamente la aplicación de determinados procedimientos"*

(Jean Luc Godard)

No deja de parecerme importante que la palabra pasión - pueda ser colocada a la cabeza de un trabajo, que esta Tesis Doctoral sea la consecuencia que no el resultado de una vieja pasión.

Una pasión que se inicia en la infancia y que desde entonces con sus momentos de intensidad y sus deserciones, no me ha abandonado: el cine.

Su historia es larga y está salpicada de recuerdos: tardes pasadas en la oscuridad de los cine-clubs y las salas de Arte y Ensayo, primeros libros de cine (el viejo Sadoul, la "Esthétique du cinéma" de Agel), los guiones de Aymá, el "Nuestro Cine" el "Film Ideal". Las proyecciones clandestinas donde en un rectángulo minúsculo se alumbran por primera vez las imágenes tantas veces imaginadas de las escaleras de Odesa y la cena de los mendigos de "Viridiana". Luego vendrán los viajes al extranjero: Los Studios de la Rive Gauche, las sesiones nocturnas en el "Paris Pullman" londinense. Las primeras experiencias en super-8, en las mañanas de primavera de la Casa de Campo. Y el sueño de la mítica Escuela Oficial de Cinematografía.

El azar me pone en el camino la recién creada Rama de Ciencias de la Imagen de la Facultad de Ciencias de la Información, en la que permanezco desde hace diez años. Primero como estudiante, luego como Profesor de Estética

Esta Tesis es el resultado, uno de los resultados. Espero al menos haber dejado en ella algo de esa pasión, de ese placer tantas veces experimentado en la oscuridad de las salas, entre el calor de los focos de los rodajes, en las agotadoras sesiones de moviola.

No quisiera terminar sin expresar una serie de agradecimientos: Al Director de la Tesis, profesor Uscatescu por su paciencia y amistoso apoyo a lo largo de estos años de elaboración del trabajo; a mis hermanos y cuñados que suministraron todo tipo de facilidades para poder realizarla: video, máquinas de escribir, casas en el extranjero, libros de difícil obtención; a Esperanza García Codina que facilitó los aspectos inevitablemente burocráticos; a Dolores Devesa y a Alicia Potes; a Delmiro de Caralt cuya amabilidad fue esencial en la obtención de las fuentes bibliográficas. Y sobre todo a mis amigos que soportaron alegremente y me animaron en los momentos más duros.

A todos ellos va esta Tesis dedicada pero muy especialmente

A mis padres

A Carmen Ferrari



## I) INTRODUCCION

*El tiempo de la acción ha pasado,-  
el tiempo de la reflexión comienza*

(Godard. "Le Petit Soldat")

### I.1. Concepto

#### I.1.1. Un proyecto teórico de amplias dimensiones

...el tiempo de la reflexión comienza. Y con él la enorme responsabilidad de iniciar una vida de investigador. ¿Por donde comenzar?. Existen evidentemente multitud de aspectos, de problemas concretos, necesitados de respuesta que atraen mi atención. Pero más allá de ellos, o mejor dicho, englobandolos a todos, lo que empieza a dibujarse como una necesidad es la configuración de una vasto proyecto de investigación que alcance a la totalidad -- del cine, que abarque en un conjunto orgánico los grandes ejes de la expresión cinematográfica, que ayude a remover desde sus cimientos la historia y la teoría en busca de nuevos y más completos modos de inteligibilidad de la obra fílmica y de su aportación a la cultura contemporánea.

No hace falta decir que este proyecto no es el de la Tesis Doctoral, sino que evidentemente tiene que identificarse por sus dimensiones con la propia vida del investigador.

No se piense que una pretensión tan ambiciosa es simplemente el fruto de un diletantismo intelectual, de una curiosidad dispersa, de un entusiasmo pueril o de una inducción megalomaniaca. Todos estos factores están sin duda presentes en dosis diferentes en la voluntad de llevarlo a cabo, pero fundamentalmente la justificación de una investigación de esta envergadura está en su absoluta necesidad y en su insoslayable urgencia. Las incipientes disciplinas, que empiezan a roturar el ancho campo de la imagen, se encuentran aún faltas de investigación puramente histórica, de cimientos teóricos, de enfoques ajustados. El cine, aún siendo con mucho el más avanzado en el esfuerzo constructivo y formalizador,-

no escapa de esta consideración. La floración de contribuciones individuales de alto rigor intelectual no puede esconder una permanente situación de crisis de las teorías cinematográficas.

Los avances extraordinarios realizados en la reconstrucción puramente acontecimental de la historia de la cinematografía dejan sin embargo al descubierto inmensos espacios en blanco donde la historia tiene aún que ser escrita, cuando no revelan enfoques tan parciales (en que la intuición y la hipótesis han suplido la falta de datos), que exigen que esta historia tenga que ser escrita de nuevo.

La debilidad se acentúa si la contemplamos desde España, desde una situación en que la investigación histórica apenas si ha empezado a rendir sus primeros frutos y donde la tradición teórica es prácticamente nula. Por ello si alguna justificación primordial además de la docente tiene esta hasta ahora solitaria Sección de Ciencias de la Imagen Visual y Auditiva de la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid, y si alguna responsabilidad entraña para quienes día a día tratamos simplemente de llenar de contenido tan pretenciosa denominación es precisamente la de construir por primera vez en nuestro país (a salvo quizás de algunas experiencias de prensa especializada más limitadas en ámbito, alcance y tiempo), un espacio de reflexión, confrontación y búsqueda que se extienda a la totalidad de los amplios dominios de la Imagen.

Es precisamente esta responsabilidad, que yo califico de fundacional, una de las razones que avalan la necesidad de mantener vivo un proyecto teórico de tan ambiciosas dimensiones.

#### I.1.2. Sedimentación de objetivos, límites y estrategias de investigación: Itinerario personal y contexto teórico.

Pero si el horizonte último de esta andadura era desde hace tiempo bien conocido, un problema esencial se planteaba: por donde empezar a recorrerlo.

Concluido con la obtención del Grado el período de Licenciatura se abrió una larga etapa de indeterminación, de disperso pero fecundo trabajo en múltiples direcciones, de pausada lectura, sedimentación lenta y destilada reflexión abierta a una amplia se

ducción interdisciplinaria pero pensada por y a través del cine. Al propio tiempo, toda una concepción metodológica entraba en -- crisis: En un principio la Tesis debería de haber prolongado en el terreno del análisis lo que había sido la investigación anterior, la de la Memoria de Licenciatura: un intento de sistematización crítica en torno a los problemas fundamentales de Semiótica del Cine, que era antes que nada una clara y cuidada exposición de la obra teórica de Christian Metz.

Esta precisa orientación se reflejó en el título bajo el que se inscribió por primera vez la Tesis "La Estructura del Texto Fílmico. Códigos y Sistemas en la Narración a base de Imágenes". Su filiación es muy expresiva: Paráfrasis lotmaniana + mandato metziano (que había fijado en la investigación sobre los códigos y sistemas una vía esencial en el desarrollo de las bases de la reflexión semiológica sobre el cine por él establecida).

La propia limitación que la aproximación lingüística entrañaba como vía de penetración en el desvelamiento textual del film, condujo a una apertura metodológica interdisciplinar que -- se desbordó hacia el reexamen sistemático de la teoría clásica -- cinematográfica, los estudios literarios y plásticos, la estética tradicional, la evolución de las formas de espectáculo y la -- fundamentación lógica de la teoría y el trabajo del investigador.

Más si el enfoque metodológico general era susceptible -- de una amplia revisión, no era menos problemática la metodología concreta del trabajo. Existía en mí un cierto cansancio (transformado en rechazo explícito) de una actitud muy frecuente en -- nuestro campo de actividad: la elaboración del discurso teórico -- sobre el cine de espaldas a los propios films. La necesidad de -- operar, de trabajar a partir de ese complejo dispositivo que es el texto fílmico me parecía una evidente e insoslayable obligación. Las últimas direcciones de la producción teórica me apoyaban en esta decisión. Como concretaremos más adelante el tiempo de las grandes generalizaciones, de las grandes síntesis -- parecía haber quedado atrás y la teoría del cine descendía a los niveles más concretos del trabajo del film y cuando no hacia esto, empezaba a sentirse obligada a legitimar la validez de sus --



hipótesis a través de su aplicación al análisis textual. Dos obras recientes, la colectiva "Le Cinéma Americain. Analyses des Films" - a cargo de Raymond Bellour (1.980) y "Tempo del Senso. La Logica - Temporale dei Testi Audiovisivi" de Gianfranco Bettetini (1.979) - pueden considerarse avanzados exponentes de estas dos direcciones.

Esta voluntad de hacer del film, de los films, el punto de partida de la investigación, llevaba aparejada la obligación de -- trabajar sobre un corpus. Y aún a riesgo de incurrir en una here-- jía metodológica, debo decir que las posibilidades reales de acce-- der a este corpus y las condiciones materiales en las que se podía investigar sobre él, eran una determinación en buena medida ante-- rior a la elección del objeto de la investigación. La situación es muy diferente a la que, en términos generales, se le plantea a un investigador literario o a un historiador del arte, hasta el punto de que el historiador y el teórico del cine se ven siempre obliga-- dos a establecer un compromiso entre su interés personal y las po-- sibilidades reales de llevarlo a cabo. Toda la breve historia del análisis fílmico se resiente de visiones precipitadas, archivos -- clausurados, copias inencontrables y versiones mutiladas. En esta situación se abrían ante el investigador varios caminos, ninguno -- de ellos exento de limitaciones y de dificultades.

Se podía evidentemente trabajar sobre una sola obra. El -- trabajo colectivo realizado a partir de 1.972 en la Universidad de Vincennes por Ropars, Sorlin y Marie entre otros sobre el film de Eisenstein "Octubre", del cual estaban previstos cuatro tomos, pa-- recía una prueba evidente de la inagotable riqueza de un solo tex-- to fílmico.

Se podía también laborar sobre un autor, un género, un pe-- ríodo, siempre contando con que la situación de los archivos fílmicos de este país dificultaba, no ya la consecución de unas condi-- ciones de trabajo posibilitadoras de un análisis riguroso, sino in-- cluso el propio acceso a los fondos. Ello planteaba serias trabas a la labor investigadora y aconsejaba la prudente elección de un -- corpus restringido.

He de señalar que sobre esta base se produjo uno de los -- primeros intentos de encauzar la investigación: durante algunos me-- ses estuve trabajando sobre la fascinante obra de Orson Welles, --

que como opción estilística furtermente caracterizada parecía ofrecer al investigador unas mayores posibilidades de formalización - en la apasionante y nada desarrollada tarea de avanzar en la rigurosa concreción de la noción de estilo cinematográfico.

Era posible, como última opción, limitar el trabajo a los films de más inmediata disponibilidad utilizandolos para una ejemplificación abundante, pero ello parecía oponerse a la homogeneidad y clausura del corpus que enfatizaban desde diversos ángulos los modernos metodólogos de los modos de significar.

#### I.1.3. Objeto de la Tesis Doctoral: La investigación sobre el relato fílmico y su escritura.

Igual que las sales de plata bajo la acción de los baños-reveladores van haciendo aparecer poco a poco sobre el papel sensible las líneas, los tonos, las formas y las figuras de una imagen latente que ya estaba allí, la lenta sedimentación de los conocimientos, la obsesiva remodelación de las hipótesis que acaban de ser expuestas fueron precisando unívocamente las direcciones fundamentales en las que debía moverse la tarea investigadora y - que podrían concretarse en un doble intento de fundamentación genética que con terminología prestada por las ciencias naturales - podríamos definir como onto y filogenética.

El "¿por donde empezar?" se resuelve así en primera instancia acudiendo a los orígenes mismos del proceso de producción de sentido. El film, antes que nada, es narración: idea, sinopsis, argumento, guión, relato al fin. Luego será contado en imágenes a partir del desglose, puesto en escena a través de la capacidad expresiva de sus actores, elaborado plásticamente mediante la escenografía y la iluminación, construido sobre la mesa de montaje, - enriquecido mediante música y efectos sonoros, pero el relato seguirá estando en el origen de la concepción que le da vida y de la multitudinaria adhesión con la que cuenta por parte de públicos tan heterogéneos.

La narración es lo que reúne en definitiva, trascendiendo la variedad de sustancias expresivas, la novela, el teatro, el comic, el cuadro, la película, la fotonovela y el relato oral, lo que permite contemplar juntos (bajo la tranquilidad de la mirada-

que encubre una esencial aspiración a la unidad) la desconcertante profusión de historias que invaden la esfera íntima, asaltan la cotidianeidad, despiertan el gozo, difunden la razón de estado, estructuran la dominación ideológica o conforman el rito.

El relato es lo que unifica contenidos tan heterogéneos - como la carrera de Pelope contra Enomao por la mano de Hipodamia, el Mito de la Caverna de la República de Platón, los combates entre dacios y romanos de la columna Trajana, las leyendas del ciclo Artúrico, los frescos de las iglesias altopirenaicas, "El Pago del Tributo" de Masaccio, "Los Trabajos de Persiles y Sigismunda", los juglares y narradores itinerantes que hipnotizan a sus auditorios desde Marruecos hasta la India, "El Oratorio del Juicio Final" de Telemann, la "Histoire de la Revolution" de Thiers, las fantasmagorias de linterna mágica, las crónicas periodísticas, las ilustraciones de De Neuville para "Veinte Mil Leguas de Viaje Submarino", las tiras cómicas de "Prince Valiant" de Foster, el "Voyage au bout de la Nuit" de Celine, los consultorios sentimentales radiofónicos, "Fort Apache" de John Ford, los anuncios publicitarios de detergente, "Victor A ballad" de W.H. Auden ...

La variedad es tan exagerada que ni siquiera una larga enumeración como esta consigue dar medida exacta de la extraordinaria diversidad de formas que ha adoptado la narración a lo largo de la historia y adopta en el momento presente.

Pero la investigación no solo aspira a revelar la profunda comunidad de estructuras narrativas, sino sobre todo a develar sus diferencias, sus relaciones, sus posibles influencias, su economía distributiva del ancho campo de la narración que a través de los diversos soportes materiales, de las distintas épocas y las más variadas culturas, ponen de manifiesto diversos modos narrativos, maneras específicas de contar historias. Es precisamente en la fundamentación de esta especificidad, en la elaboración de formas nuevas de contar historias donde se ha vuelto muy difícil separar el relato de su concreta inscripción material. Parece obvio, restringiendo nuestra óptica al cine, que los nuevos modos del relato cinematográfico se hallan en indisoluble relación con los condicionamientos materiales de inscripción en imágenes, de su escritura.

Y aquí conviene hacer una pequeña digresión para aclarar

que el sentido con que va a ser utilizado el concepto de escritura deriva de su propio empleo polisémico por las disciplinas teóricas en que ancla el sistema conceptual del trabajo.

La escritura como metáfora (bella metáfora) para designar lo que habitualmente llamamos dirección, realización, puesta en escena. La escritura, pues, como forma de designar los procedimientos de fijación en imágenes de un relato, recogiendo así - el uso tradicional por parte de la teoría cinematográfica en contribuciones de autores estimados.

Es el caso de Robert Bresson cuando en sus epigramáticas "Notes sur le Cinématographe" decía que " el cine no es un espectáculo, es una escritura" y precisaba "el cinematógrafo es una - escritura con imágenes en movimiento y con sonidos". (1)

Antes que él lo había expresado en palabras cuya vehemencia y rigor no encontró luego en sus películas, el joven crítico Alexandre Astruc. Pero las palabras de Astruc se orientaban hacia la utopía que ya había soñado Eisenstein de la capacidad para las formas discursivas del nuevo modo de expresión:

*"Yo llamo a esta nueva era del Cine la de la 'Camera-Style' (Cámara-Estilográfica)- Esta imagen tiene un sentido bien preciso. Quiere decir que el cine se arrancará poco a poco a esta tiranía de lo visual, - de la imagen por la imagen, de la anécdota inmediata, de lo concreto para convertirse en un medio de escritura tan flexible y tan sutil como el del lenguaje escrito. Ningún dominio debe estarle prohibido. La meditación más desnuda, un punto de vista sobre la producción humana, - la psicología, la metafísica, las ideas - las pasiones son precisamente de su incumbencia". (2)*

Al mismo tiempo la extensión semántica del término "escritura" nos permitirá utilizarlo en el mismo sentido que le da Barthes en "El Grado Cero de la Escritura", es decir, como una entidad intermedia entre la lengua y el estilo. Su aplicación a

los estudios cinematográficos aparece reforzada por el hecho de que en el cine los conceptos entre los que se inscribe el término escritura viven en las acepciones consagradas por el uso habitual, una formalización problemática. Situación que afecta no ya a la lengua (de cuyo fuerte grado de codificación no participa la comunicación cinematográfica), sino al lenguaje: no es fácil asegurar que el conjunto de funciones y figuras, de codificaciones, en suma, sobre los que hemos hecho tradicionalmente reposar la noción de especificidad, remitan en primer término a un lenguaje, toda vez que sería discutible que su grado de generalidad, su "obligatoriedad" comunicativa se extienda a todo el discurso cinematográfico. En el límite (de la utopía o de la experimentación vanguardista y a veces sin llegar a esos extremos) es concebible una película sin movimientos de cámara y/o sin -- sin fragmentación del espacio unitario de la escena (plano secuencia general) y/o sin formas paralelas de montaje y/o sin -- elipsis. ¿No apuntarían más bien estos elementos en su múltiple combinación a una escritura? ¿Hasta qué punto por poner un ejemplo concreto el código de la gran sintagmática (plano autónomo, sintagma paralelo, seriado, descriptivo, alternado, escena, secuencias por episodios y ordinarias) no remite antes a una escritura (hegemónica desde luego) que al horizonte último del -- lenguaje? ¿Hasta qué punto no revela más que una de las maneras posibles de expresarse a través del cine, una de las especificidades posibles?. Pero evidentemente la duda subsiste: ¿Es pensable una especificidad diferente concebida como conjunto orgánico autosuficiente?.

Por otra parte la noción de estilo se apoya aún en el -- cine sobre bases idealistas que hacen del estilo un cajón de -- sastre de afirmaciones más bien vagas, muchas de las cuales ni resistirían un riguroso análisis ni es seguro si quiera que puedan ser atribuidas a sus supuestos depositarios (abordaremos el tema al discutir más adelante la noción de autor).

Además de que las peculiaridades del desarrollo expresivo del cine nos plantea hasta qué extremo caracterizadas opciones estilísticas (el montaje discursivo de Eisenstein entre --- 1.924 y 1.929 por ejemplo) no son sino escrituras en potencia -

susceptibles de desarrollar en su interior una multiplicidad de estilos aunque la dinámica histórica terminase reduciéndolos a una práctica estrictamente individual.

## 1.2. Metodología y fuentes

### 1.2.1. Necesidad de conciliar un enfoque general con las concretas aportaciones del análisis.

Precisado el objeto, explícita desde hacía tiempo la decisión de contruir el discurso a partir del análisis textual, - era necesario proceder a la fijación del corpus que no es otra - que la decisión de delimitar el ámbito del trabajo. Y aquí se plantea la última de las grandes determinaciones que van a configurar la arquitectura de la investigación: Surge la ambiciosa tentación de una fundamentación filogenética y evolutiva, esto es, el análisis de los antecedentes, la gestación, consolidación y desarrollo de los modos de narración cinematográficos y su ulterior puesta en crisis. En lo que es puro oficio del taller del investigador, las condiciones apenas cambian. Si el trabajo va a realizarse sobre una serie de películas ¿por qué - no hacer que estas películas se ordenen cronológicamente tras una cuidadosa selección a fin de ofrecernos una amplia panorámica diacrónica?.

Pero si la mecánica no cambia los metodólogos opondrán sin duda serios reparos a este proceder: el abandono de la necesaria homogeneidad del corpus y de su exhaustividad. En realidad se trata de una estrategia diferente abocada a resultados diferentes y que se halla situada en la encrucijada de la teoría cinematográfica e incluso remontando un poco la vista en la encrucijada de todo el discurso sobre el cine.

Como ya hemos anticipado de un lado están las grandes síntesis, las obras de conjunto que constituyen una parte decisiva de los cimientos clásicos de la estética cinematográfica y que, o se elaboran de espaldas a los films, o utilizan el film (o mejor su fragmento puntual) como ilustración de una hipótesis o respaldo de una argumentación. Basta citar obras de tanta importancia en la estética del cine como "El Cine como Arte" de -

Arnheim, "Estética y Psicología del Cine" de Mitry (quizás la obra culminante de toda una concepción de la teoría) o en un plano diferente pero revelador de idéntica orientación "Lenguaje y Cine" de Christian Metz.

De otro lado y simultaneamente, a partir de los años se senta en estrecha conexión con la crítica, se va configurando lentamente la tendencia al análisis textual, al análisis fílmico, atento sobre todo a poner de manifiesto los niveles de singularidad textual antes que a buscar los grandes conceptos globalizadores. Es evidente que esta tendencia tiene antecedentes en la teoría clásica, desde en el desarrollo de la poética eisensteniana hasta en los análisis de Basin. La obra orgánica deja aquí paso a la floración de contribuciones fragmentarias, aunque a veces estas aparezcan reunidas con la pretensión de presentar un conjunto homogéneo. "L'analyse du film" de Bellour, la colectiva "Le Cinéma Américain" o "Analyses des Films", el ya citado "Octobre" y "L'organisation de l'espace dans le Faust de Murhau" de Rohmer pueden ser títulos significativos de esta forma nueva de concebir el discurso sobre el cine.

En general hay que concluir que se puede apreciar cada vez más en la elaboración teórica cinematográfica un desplazamiento en favor de estas dos direcciones contrapuestas: de lo general a lo singular, del cine al film. Y el que la singularidad fílmica se haya convertido en el objeto de atención prioritario debe de ser entendido como una inversión diametral de los presupuestos metodológicos que habían prevalecido hasta el momento.

Yo he defendido publicamente desde hace tiempo que en el campo de los estudios cinematográficos la era de las grandes síntesis individuales había tocado a su fin, no solamente en la teoría, también la historiografía, aunque estos conceptos estén o deberían estar en fecunda copula.

La época de los Sadoul y los Mitry (por citar los dos pies sobre los que se apoya aún nuestro saber cinematográfico) parece definitivamente clausurada para dejar paso a enfoques más particulares sobre parcelas más restringidas, susceptibles desde luego de una conjunción colectiva. (Esto se hace evidente

por ejemplo en el hecho de que la próxima historia del cine, - la que ocupará el lugar de la inacabada "Historie General du - Cinéma" de Sadoul, la que toda una generación de investigado-- res tendremos que considerar como provisionalmente definitiva, será, como es conocido, la elaboración conjunta de un inmenso - grupo de expertos).

Esta orientación es por lo demás perceptible en las -- más diversas facetas de la teoría y la investigación, tanto en el campo de las ciencias de la naturaleza como de las ciencias del espíritu (por utilizar una dicotomía tradicional) y en especial a aquellas disciplinas que se hallan en más estrecha ve cindad con los estudios cinematográficos: la historia y teoría de la literatura y la de las artes visuales aunque precisamente esta disposición es la que ha hecho que desde hace bastan-- tes años se hayan empezado a levantar voces en favor de la ambición de obras de carácter general (citemos el ejemplo de -- Wellek y Warren en su valoración de las obras de Curtius y -- Auerbach). (3)

Por la estrecha conexión entre los objetos de análisis y por el trasvase metodológico que ello posibilita, los estu-- dios literarios y también aunque en menor medida los que se -- han llevado a cabo sobre las artes visuales son espejo, refe-- rencia y modelo de los estudios cinematográficos (lo que no es obstáculo para el necesario desarrollo de una reflexión autónoma).

Pero si por algo interesa traer aquí la comparación es sobre todo para evidenciar no solo una desigualdad de fuerzas- (perceptible cualitativa y cuantitativamente) sino una desi-- gualdad en la evolución histórica de los discursos teóricos y los plazos de su constitución temporal.

Si contemplamos en perspectiva el desarrollo de la ela**boración** histórica, crítica y teórica sobre la literatura, aún sin remontarnos más allá de los filólogos alemanes del XIX, ve remos desplazarse en el tiempo una sucesión de aportaciones, - escuelas, puntos de vista autónomos que apoyandose unos en --- otros van trazando un claro sentido evolutivo y un ritmo razonable de transformación de los puntos de vista dominantes jun-



to a un esfuerzo de profunda fundamentación de las diversas concepciones en los ejes de la reflexión filosófica contemporánea.

Análogas consideraciones podrían hacerse en relación a la historia y teoría de las artes plásticas a partir de los historiadores y de los estéticos neoclásicos alemanes.

Los estudios sobre el cine se han desenvuelto, en cam--bio, en condiciones menos favorables: un período de desarrollo--considerablemente más reducido, una no siempre justificada in--ducción metodológica desde campos afines, una deficiente funda--mentación reflexiva de las premisas analíticas y sobre todo un--ritmo evolutivo, al compás de la evolución teórica del análisis en las artes del discurso y la representación que de ninguna manera se corresponde con la existencia de una completa base des--criptiva, con la necesaria sedimentación en el tiempo de los modos de aproximación y tampoco por último un desarrollo equili--brado que pudiese permitir un sólido avance.

A un a riesgo de ser apocalípticos en el juicio, la teoría del cine, en una primera visión de conjunto, bien puede dar la idea de un desarrollo crispado en sus ritmos y en sus saltos en el vacío, de un conjunto heterogeneo de aisladas e incomple--tas contribuciones escasamente desarrolladas y abandonadas mu--chas de ellas antes de haber podido rendir sus frutos y consti--tuirse en base firme de este continuo proceso de constante ---transformación que es cualquier aventura del pensamiento humano.

Con todo ello quiero justificar, no solo la lógica inde--cisión del investigador situado frente a la multiplicidad de ángulos posibles desde los que abordar el estudio teórico del ci--ne, sino sobre todo la necesidad, extraña sin duda para quien -proceda de otras áreas de investigación, de asumir y hacer com--patibles en la misma obra, (como más adelante detallaremos) competencias tan diversas como las de historiador, filólogo o teó--rico, actitudes tan distintas como la especializadísima aten--ción al fragmento y el enfoque generalizador sobre amplios pe--ríodos de la historia.

Y esta necesidad no puede por menos que traducirse en -fundamento director de la investigación en un principio estruc--turador, a través del intento de definir una vía de indagación

que integre la ambiciosa voluntad de la síntesis con la necesaria concreción del análisis.

1.2.2. Delimitación del corpus y circunscripción del análisis a un proyecto viable de investigación.

Pero evidentemente la legitimación de esta forma de --- aproximación está necesitada de una reducción metodológica capaz de hacer eficaz el proceder y de reducir las incommensurables dimensiones de un despliegue de tal envergadura a un proyecto viable de investigación.

En su origen, la propuesta de examinar la historia del cine bajo el exclusivo punto de vista del relato y su escritura. En su esencia, la necesidad de explicar, de explicarme, cómo el parpadeo de un obturador que en 1.895 imprime sobre una tira de celuloide intermitentemente arrastrado "La Salida de los Obre--ros de la Fábrica Lumière" es capaz de registrar sobre una cinta parecida y apenas medio siglo más tarde una obra de la madurez expresiva de "The Magnificent Ambersons".

Cumplo así una vieja aspiración, la de dar curso a una nueva concepción de la historia del cine. Desde hace años venía postulando que la historia descriptiva, la mera acumulación y sistematización de datos e incluso la todavía embrionaria historia económica y social debían de integrarse en una concepción diferente de la historia de los lenguajes expresivos, con una orientación inmanente de carácter genético-evolutivo que solo podría ser lograda mediante el análisis específico del desarrollo de los grandes estados de codificación presentes en el film (relato, puesta en escena, iluminación, escenografía, interpretación, música ...). Esa era para mí la verdadera historia del cine, la única capaz, no solo de aumentar el estado de nuestros conocimientos, sino de iluminar estos con un sentido preciso. Este trabajo se convertía así en una excelente ocasión para demostrarlo.

Intentar transitar con éxito por la frondosa selva del relato significaba imponerse no pocas restricciones, en algunos casos experimentadas como dolorosas renunciaciones. Desarrollando la tópica alegoría digamos que estas restricciones se concretan en

tres aspectos: acotar los límites del trayecto, transitar por los senderos ya marcados y garantizar un rápido avance variando el ritmo del desplazamiento.

Acotar los límites del trayecto obligaba a la precisa -- circunscripción del ámbito de análisis. El límite anterior, poco preciso cronológicamente, debía de situarse en el conjunto de -- las tradiciones (narrativa, figurativa, escénica) de las que el cine es heredero, en lo que desde el punto de vista teórico se -- ha dado en llamar "precine" y que, en rigor, podemos remontar -- aproximadamente hasta el segundo cuarto del siglo XIX; pero en -- la medida en que esta tradición es deudora de otras anteriores -- el trabajo se inaugurará con un análisis comparativo de las formas del espectáculo entre el teatro barroco y el cine.

El límite posterior se ha situado simbólicamente en 1.965 año de producción de "Pierrot le Fou", último de los films analizados y maduro exponente de todo un proceso iniciado a fines de la década anterior con obras como "Hiroshima mon Amour" o "A bout de Souffle", que determinaban la puesta en crisis de las convenciones narrativas del relato clásico.

Transitar por senderos ya marcados era otra de las exigencias de concreción de todo el esfuerzo sistematizador. Suponía, ni más ni menos, la inevitabilidad, dadas las características del trabajo, de plegarse a una tradición historiográfica comúnmente aceptada y a recorrer su trayecto marcado, no conviene olvidarlo, (nuestra propia investigación lo pondrá de manifiesto) por densas zonas de sombra y senderos a veces profundamente bifurcados. El estado aún débil de muchos de nuestros conocimientos sobre la evolución del cine (consecuencia de la juventud de esta tradición de estudios históricos), la influencia de puntos de vista subjetivos o marcadamente nacionales (resultado de las condiciones en las que se realiza la aportación), y sobre todo la escasa fundamentación de muchas de las concepciones metodológicas subyacentes, hacen de este camino, por más que se haya intentado en todo momento circunscribirse a los hechos generalmente aceptados, un factor de permanente inseguridad y lo que es -- más importante aún, la asunción forzosa de una concepción discon

tinua y marcadamente individualista de la historia pero que hoy por hoy sigue representando la base insoslayable, la superficie, el piso sobre el que toda investigación tiene que desenvolverse y a partir de la cual tiene que desarrollarse porque constituye todo el horizonte de nuestro saber acumulado. Historia pues, da da, no construida a través de la tarea investigadora, todo lo más interpretada, reelaborada. Historia cuyo desarrollo no puede corresponder tampoco al teórico, quien puede a lo sumo precisar relaciones, establecer hipótesis o iluminar de sentido, sino al historiador, al investigador de archivo, al erudito. Necesidad en definitiva de adaptarse a su bien conocido curso, de trabajar en el interior de la taxonomía por ella establecida: - Lumière, Melies, Brighton, Porter, Griffith ...

En campo de tan inconmensurables dimensiones la duración del viaje podía demorarse tanto tiempo como se quisiera. - Un nuevo compromiso se hacía necesario: reducir el número de etapas, aún a riesgo de perder momentos interesantes, si queríamos asegurar la realización completa del recorrido en un tiempo y una extensión razonables. Esta elección, siempre la más dolorosa, obligó a privarse de la contemplación de aspectos tan significativos de la expresión cinematográfica como el estudio de los modos de asimilación diegética por parte del documental o de muchas de las propuestas del cine experimental oponía a la férrea hegemonía del cine narrativo; por ejemplo la que en la última época del mudo representa la obra de Dziga Vertov. En otros casos esa contemplación ha sido fuertemente limitada, apenas entrevista: tal es el caso de Zecca, de Pudovkin, del film de episodios o de Dreyer.

La última exigencia en orden a garantizar la consecución del itinerario era la variación del ritmo a lo largo del recorrido.

Criterios fundamentados, aunque sin duda discutibles sirvieron para determinar qué etapas debían de ser recorridas con lenta parsimonia, en cuáles en cambio convenía apresurar el paso. Y eso también traía consigo dejaciones dolorosas particularmente perceptibles hacia el final del trabajo. Toda vez que el-

objeto del viaje era el camino hacia y a través del relato clásico, la etapa final, la que va prácticamente desde el final de la guerra mundial hasta la mitad de la década de los sesenta, ha tenido que ser conducida en apretada síntesis, atravesando superficialmente (habrá que justificarlo en su momento) ese momento importante del desarrollo de la expresión cinematográfica que Marie Claire Ropais llamó "*el triunfo de la escritura*", sin la --- cual obras como "*A Bout de Souffle*", "*Hiroshima mon Amour*" o --- "*Otto e Mezzo*" no podrían ser entendidas.

Una vez diseñado el molde subsistía la firme decisión de llenarlo sobre la base del análisis textual. Sólo el examen riguroso y detenido de los textos, la revisión múltiple, la detención y la inversión del curso irreversible e ininterrumpido de la proyección, la restricción del enfoque a niveles de análisis más -- completos y particularizados podían asegurar una sólida fundamentación de las conclusiones que pusiera fin a prácticas anteriores basadas en generalizaciones más o menos exactas que se apoyaban sobre la imprecisa y globalizadora irregularidad de la memoria o los débiles umbrales retentivos de la percepción al ritmo irrefrenable de las imágenes.

Se trataba pues de dar prioridad absoluta al texto, a los textos, de escribir pegado a ellos y desde ellos como única garantía, además de dar cuenta minuciosa de un trabajo que la fugaz fruición del film hace extremadamente difícil de fijar.

Sólo sobre esta base podía firmemente asentarse la originalidad del análisis, sólo a partir de esta investigación personal, de esa voluntad de desmenuzamiento, de paciente disección -- del complejo entramado textual, podía garantizarse que la orientación panorámica no se transformase (tentación difícilmente reprimible) en una mera sucesión de lugares comunes aderezada por la regularmente distribuida colección de opiniones ajenas.

La configuración de la Tesis en el tono, estilo y características de un viejo manual o de una memoria de asignatura era uno de los peligros que por frecuente más tenazmente había que -- dedicarse a combatir. Ello no impide que en algunos casos, como los de aquellos capítulos (fundamentalmente el primero) y epígrafos cuya finalidad era esencialmente introductoria y aproximati-

va, el carácter de la investigación aconsejara y permitiera el masivo recurso a fuentes previamente documentadas por otros autores, aunque siempre en el intento de encararlas desde un prisma personal en consonancia con los objetivos prioritarios del trabajo.

Pero, recuperando el hilo del discurso, la decisión de hacer partir la reflexión de las propias obras cinematográficas, suponía, sin duda, una nueva acotación parcelaria del campo del análisis: Si la obra de los primitivos por su reducida extensión y - su escasa complejidad estructural podía ser analizada texto por - texto en su amplio despliegue, a partir de Griffith se hacía necesaria la elección de una obra significativa sobre la que apoyar - el análisis. Esto planteaba dos clases de problemas: los primeros de decisión, que exigían un preciso afinamiento a fin de que la - película elegida fuese la más idónea pese a que, también en este caso, el criterio selectivo obligase a postergar films de la significación de "Intolerancia" y "Bronenosez Potemkin" en favor de "El Nacimiento de una Nación" y "Octubre". La segunda clase de -- problemas, de mayor transcendencia para los objetivos de la labor investigadora, provenía del hecho de que tal limitación del cor--pus pudiese restringir y condicionar gravemente el alcance y la - validez de las conclusiones.

Para evitar que esto pudiese suceder se requería poner en juego todo un complejo aparato de apoyo capaz de soportar y de hacer resonar el análisis textual, proyectando luz dentro de su --- irreductible singularidad sobre otras zonas del análisis.

Para ello era evidente que, utilizando los términos de la distribución de funciones de la retórica antigua, el énfasis puesto sobre la función del "auctor" no impide la escalonada manifestación de las demás funciones: la de "scriptor", la de "compila--tor" y la de "commentator". Quiere ello decir que se ha buscado - elaborar un conjunto homogéneo donde el análisis textual pueda reposar y verificarse sobre un amplísimo conjunto de films conoci--dos y revisados, de datos históricos, de interpretaciones y estudios críticos, de fundamentos teóricos en orden al logro de una - reflexión equilibrada fiel al mismo tiempo a la vasta panorámica de la síntesis y al concreto enfoque del análisis y tan lejos como fuese posible de la vaga imprecisión sin fundamento o del dato

descontextualizado.

En algún capítulo, sin embargo, se obvió el análisis textual concreto de una obra significativa en favor de una amplia - dispersión textual que sin embargo no se opuso al cuidadoso establecimiento de varios textos como segura (y a veces anónima) referencia. Pero no se olvide que este caso concreto, el del relato clásico sonoro, es uno de los terrenos mejor conocidos y transitados por mí, más frecuente y ampliamente actualizados y cuya importancia y extensión además, ocupando la mayor parte, por así decirlo, de la masa del continente del relato fílmico, (lo demás son islas, penínsulas o sumergida plataforma continental), hacía muy difícil apoyarse en una sola obra por más que esta pudiera ser considerada como arquetípica.

### I.2.3. Fuentes filmo, video y bibliográficas. Instrumentos. Ambitos.

En cualquier caso la utilización de tan complejo aparato textual hacía que esta Tesis no pudiese ser elaborada solamente desde la cómoda soledad y el apartamiento de una mesa de despacho o de una sala de Biblioteca.

La necesidad de reunir y analizar exhaustivamente un corpus básico requirió cambiar el recogido silencio del rincón del investigador por el sonoro bullicio de las salas de cine (Filmoteca, salas de repertorio, antiguos Arte y Ensayo, sesiones continuas o numeradas, cine-clubs estudiantiles, donde la misma película era en ocasiones varias veces analizada a lo largo de una misma semana). O más frecuentemente por el ruido de los engranajes de arrastre de la moviola, ese imprescindible instrumento del investigador de films que permite retroceder el curso de las imágenes, disminuir su velocidad o congelar el fotograma.

El inconveniente que para el analísta suponía lo que Bellour llamaba "*la no propiedad individual o semicolectiva de los medios de proyección* (libre disposición de los aparatos y sobre todo de las copias)" en la excelente y evocadora introducción a "*L'Analyse du Film*" comienza a ser superado gracias a las posibilidades de grabación electrónica. Pese a ser el video en los comienzos de la investigación, un instrumento de muy escasa implan-

tación en nuestro país, la generosidad ajena me permitió bien -- pronto disponer de instrumentos de grabación donde, pese al coste ruinoso de las cintas para una modesta economía individual -- ávida de emular a la Cinemateca de París, he podido disponer de un significativo archivo de obras importantes, soporte imprescindible de la investigación.

A la nada fácil tarea en nuestro país de reunir un corpus de semejantes dimensiones, colaboraron los fondos cinematográficos de los Institutos Francés y Alemán de Madrid. En los casos en que las versiones ofrecían dudas en cuanto a su fidelidad o en aquellos en que la visión reciente o antigua en una sala de proyección podía cuestionar el rigor de análisis, hubo que esforzarse por cotejar las notas tomadas en la oscuridad con las transcripciones escritas de los films. Las principales colecciones de guiones fueron de inestimable ayuda: las legendarias pioneras -- italianas de "Film Crítica" y "Bianco e Nero" (casualmente recuperadas en puestos de venta callejeros junto a la Via del Corso, entre Piazza Colonna y la Via del Plebiscito), la inglesa "Lorri-mer", la francesa "L'Avant-Scène du Cinéma". las españolas "Temas de Cine" de Film Ideal y "Voz Imágen" de Editorial Aymá.

La mayor dificultad que se presentaba con respecto a la obra de los primitivos estaba en que era extremadamente difícil de contemplar. Hubo que recurrir a todo tipo de documentos para suplir esta insuficiencia: Descripciones de catálogos, scripts -- originales o transcripciones contenidas en historias del cine o monografías, continuidades fotográficas, documentales y antologías cinematográficas (entre ellas la importante serie de Thames-Television "The Art of Hollywood") consiguieron colmar el vacío satisfactoriamente.

Pero el problema de fuentes no se resolvía mediante el acopio de material filmográfico. Todo un complejo aparato de publicaciones debía acudir en concurso: los ya citados guiones, publicaciones periódicas, libros de muy variada índole en al menos cuatro lenguas, testimonios gráficos, completaban el material necesario para llevar a cabo el trabajo. Una porción importante de él formaba parte de la que creo considerable biblioteca personal sobre el tema. Otra hubo de ser consultada en las escasas bibliotecas especializadas con las que cuenta nuestro país: la de la Facultad, la de la antigua Escuela de Cine (hoy de la Filmoteca Nacional) y mediante algún fugaz pero imprescindible desplaza-



miento, la barcelonesa de Delmiro de Caralt. Por último, la bibliografía de más reciente aparición o más difícil localización hubo de ser directamente adquirida o encargada fundamentalmente en Francia e Italia.

1.2.4. Configuración de la Tesis: Tema central, dominios conexos, temas recurrentes, práctica de escritura.

La delimitación del corpus y su consecución material permitían ya, de forma más concreta, diseñar la arquitectura de la obra y su abordaje metodológico.

Evidentemente el tronco de la obra era la evolución del relato fílmico y su escritura, a través de las diversas etapas de su desarrollo. La naturaleza del índice y su propio desarrollo excusan de insistir sobre este punto.

Pero además de esa fidelidad a la línea conductora del estudio genético y evolutivo del relato y la escritura, fruto al fin y al cabo de una falta de desarrollo de nuestros conocimientos, se veía precisada de extenderse a una serie de dominios conexos, quizás anteriores de la investigación. No había forma de evitar, por ejemplo, a la hora de hablar de Porter el problema "filológico" que plantea la secuencia del salvamiento de "The Life of an American Fireman", o los problemas históricos que plantea la exacta cronología de los film de Brighton en orden a determinar la linealidad o el retroceso del proceso que lleva a la incursión discursiva del primer plano, sin necesidad de una justificación diegética.

Otros problemas del discurso sobre el cine surgían al hilo de la investigación, fundamentalmente cuestiones teóricas que han sido una de mis más concretas obsesiones a lo largo de los últimos años y que llevaban (yo creo que con provecho para la investigación pese a los riesgos que siempre entraña la digresión y el apartamiento de la línea conductora del pensamiento) a abordar problemas como el de la legítima extensión del concepto de "precine", la crítica al sociologismo mecanicista al referir la aportación doctrinaria al estudio del expresionismo alemán, o la estrecha relación entre teoría y práctica cinematográficas en la vanguardia francesa.

Por otra parte, nuestra privilegiada posición en el siglo me permitía contemplar en amplia perspectiva el desarrollo histórico de algunas cuestiones que desde finales del XIX o --- principios del XX han asegurado su supervivencia hasta nuestros días. Esta visión permanentemente proyectiva de la historia ha sido otra de las constantes de la obra, tanto a la hora de poner de manifiesto supervivencias temáticas (fantasía, catastrofe ...) como estructurales (alternancia).

Al mismo tiempo, en firme trabazón con el relato, una serie de problemas de enorme trascendencia teórica acosaban recurrentemente el desarrollo del pensamiento. Recordemos, sencillamente, la importancia decisiva en la moderna investigación cinematográfica acerca de los problemas de la enunciación, el estudio, apenas iniciado, de la profundización en el simbolismo cinematográfico o la fundamentación genética de los grandes géneros del período clásico en los primeros esbozos narrativos -- del cine.

Por último, para comprender la última de las grandes de terminaciones que contribuyen al trazado de esta obra, hay que tener en cuenta mi propia práctica de escritura, reveladora a su vez, que duda cabe, de una práctica reflexiva que en definitiva hacía que la aportación, el enfoque nuevo, la enunciación original, se localizase no sobre grandes conjuntos, sino sobre fragmentos y tantas veces, en vías accesorias, colaterales al nervio central del discurso, apenas en frases, otras veces en párrafos o epígrafes. Esto aconsejaba no oprimir el flujo del pensamiento, no constreñirlo sobre carriles de seguro trazado previsto de antemano, no oponerle la coerción excesivamente rígida e ineludible de un índice de hierro. Lo que en otro tipo de discurso, en otros autores, puede ser necesidad o virtud, -- aquí hubiese simplemente redundado en un notable empobrecimiento, en una pérdida de acordes y de armónicos, que aunque hubiesen conservado la melodía, la habrían desprovisto de parte esencial de su riqueza. Por eso se optó por respetar el múltiple en tretejerse y desplegarse del discurso aún al precio de la dispersión de esfuerzos, del exceso y del desorden de la estructu-

-ra, máxime cuando su carácter (ni manual ni memoria) y el grupo de disciplinas sobre las que versa, permiten una mayor flexibilidad al respecto.

#### 1.2.5. Exigencia de una apertura metodológica.

No es casualidad, ni en este caso signo de desorden, que se haya reservado para el final, invirtiendo tradicionales preceptos académicos, la precisión sobre la metodología de análisis, sobre todo después de haber trazado sus límites mayores (la oposición constitutiva síntesis-análisis, la vocación genética) y menores (su ensamblaje artesano).

Pero ciertamente la precisa elección de los instrumentos metodológicos de los modelos de análisis es la cuestión nuclear sobre la que verdaderamente se asienta la posibilidad de penetrar en los tejidos textuales, de aislar las fuerzas que intervienen en su formación y de introducirse en los complejos mecanismos -- productores de sentido.

Hacer una precisa opción metodológica era algo que me resultaba difícil si tenemos en cuenta las coordenadas teóricas e incluso biográficas en que se movía la investigación.

En primer lugar la sensación de estar inmerso en la ya referida crisis de las teorías cinematográficas que no ofrecen, como ha ocurrido en otras disciplinas y otros momentos de la historia, caminos seguros y transitables, más bien, en cambio despliegan un abanico de propuestas de muy embrionario desarrollo. La dificultad se acentúa ante el estado de atomización de las opciones metodológicas, la diversidad de las formas de aproximación a la obra fílmica, la apertura de los modos de inteligibilidad puestos en juego. Un dato que no podía dejar de pasar inadvertido al investigador era la propia mudabilidad de la teoría, la rápida obsolescencia de las contribuciones, la rapidez con que -- eran revisadas, postergadas o abandonadas las posturas incluso -- por sus propios artífices. Todo ello contribuía evidentemente a poner de manifiesto una sensación de inseguridad teórica que difícilmente hubiese podido corresponderse con una actitud de una segura elección.

A ello contribuía en el campo de la teoría cinematográfica

cas las débiles bases sobre las que se asentaba el presente. Desde el campo de la teoría clásica y del análisis literario o pictórico, toda una serie de específicos abordajes tradicionales parecía que podía ensayarse y desarrollarse con éxito, con la seguridad de estar inaugurando aplicaciones originales.

Tal actitud coincidía, ya lo hemos dicho, con una cierta - desconfianza personal en lo que apenas hacía unos años había parecido la más segura vía de acceso a los problemas del texto, la filmo-semiología. Pero la restricción del cuadro de referencia a la -- lingüística estructural empezaba a parecer insuficiente, y aunque buena parte de sus propuestas seguían siendo importantes premisas - desde las que iniciar la andadura, parecía que necesitaban completarse y enriquecerse con nuevos enfoques, con propuestas más integradoras.

En esta situación, creo que mi eclecticismo, no vocacional sino puramente pragmático, no podrá ser objeto de reproches.

Se trataba, pues, de una amplia apertura a la diversidad - de enfoques, en lo que he definido como una variación de la pertinencia que lógicamente entrañaba una variación de los instrumentos de análisis, en su mejor adaptación a los aspectos textuales de que debía dar cuenta. Expliquemoslo por vía del ejemplo: En el análisis sobre la obra de Griffith se ha puesto el énfasis, desde un punto de vista tradicional, sobre la fragmentación del espacio en el interior de la escena y sobre la sistematicidad de la alternancia como modo narrativo. Es evidente que al analizar "Octubre", en la medida que la obra de Eisenstein reclama a Griffith (*"El es --- Dios padre, lo ha creado, lo ha inventado todo ..."*), estos mismos parámetros de análisis seguían siendo operantes para dar cuenta en su dinámica integración del trabajo del film. Sin embargo, no tenía ningún sentido que nuestro análisis de "Octubre" volviese al - minucioso registro de la regularidad de estos hechos, toda vez que eso, que cimentaba la histórica importancia de la obra griffithiana no era lo que determinaba la singularidad de "Octubre" en el panorama de las escrituras. Por ello se trataba, en cambio, de explicar el funcionamiento del texto a partir de la permanente tensión - entre la historia y el discurso utilizando como punto de partida - del análisis las categorías lingüísticas propuestas por Benveniste y Weinrich y las modalidades del relato tipificadas por Bettetini.-

Algo similar por ejemplo ocurría con la obra de Gance "Napoleón", que en amplísimos trayectos de su estructura se encuentra perfectamente instalada en el interior de la escritura clásica. Pero de nuevo su aportación a los modos narrativos está en su innovadora concepción del movimiento de la cámara (que caracterizaremos a partir de la oposición binaria impresionismo-expresionismo) y en el empleo revolucionario de la Polyvisión (que hemos relacionado, a partir de las sugerencias tendidas por la contribución teórica de la vanguardia francesa con los principios de repetición variada y de simultaneidad que rigen el discurso musical).

Los ejemplos podrían multiplicarse pero será sin duda la lectura de la obra la que proporcionará la exacta medida de esta selección de modos característicos y de la variedad metodológica capaz de dar cuenta de ellos. Al final, de manera indirecta, aspiro a haber compuesto un amplio mosaico de posibilidades de aproximación capaz de desplegar ante nuestros ojos el campo del relato filmico en toda su amplia riqueza significativa.

NOTAS AL CAPITULO I

- (1) BRESSON, R.: Notas sobre el cinematógrafo. Mexico Era. 1.979
- (2) Cit por AGEL, H.: Esthétique du cinéma. Paris PUF. 1.962 p.109
- (3) WELLEK, R. y WARREN, A.: Teoría literaria. Madrid. Gredos. --  
1.974 p. 62



- 26 -

**B) GENESIS DE LOS MODOS DE NARRACION CINEMATOGRAFICOS**





## II) EL CINE EN SU TRADICION CULTURAL

### II.1. Premisa

Investigar la génesis del relato fílmico supone la obligación para quien lo hace de explorar el medio en que tiene lugar la aparición del fenómeno. ¿Quién, a estas alturas, se atrevería a pensar que la alianza de la excéntrica y la linterna mágica es capaz de producir automáticamente unos nuevos modos de expresión?. El descubrimiento de que las características técnico-materiales del medio pueden ser la base de unas formas específicas de aprehender y de contar, es siempre el resultado de un largo proceso de búsqueda. Comenzar, en fin, afirmando que la lenta y titubeante definición del cine como forma de relato, ha de hacerse necesariamente en el interior de la tradición narrativa del siglo XIX, es un hecho de una obviedad intelectual que casi da vergüenza hacer explícito. Lo importante sin embargo es ver cómo se produce ese entronque con la tradición narrativa, a la cual es su caldo de cultivo desplegado en un amplio abanico de formas expresivas, cuales de estas aunarán sus esfuerzos y ajustarán su paso a los hirvientes progresos de la física recreativa para contribuir a proporcionarnos, ya en el siglo XX, uno de los fundamentos esenciales de nuestra cultura.

Pero más allá de ese sustrato decimonónico que tan decisivamente va a condicionar el futuro narrativo del cine hay un hecho que tiene necesariamente que preocupar al investigador y al que es imprescindible hacer, aunque sea breve, referencia. Y es el cómo un sencillo artilugio nacido como evolución, a la moda novedosa y científica del siglo, de rudimentarios juguetes ópticos que efímeramente sirvieron para entretener el ocio de nuestros antepasados, puede llegar a convertirse en una forma excepcionalmente privilegiada de la fruición narrativa en nuestro siglo. Es forzoso pensar que existen para ello poderosas razones profundamente ancladas en el desarrollo de la sociedad y la cultura y para ello se impone dilatar, estirar aún más el salto sobre el tiempo, lo que con bárbaro neologismo cinematográfico llamaríamos "flash-back" y bucear en los fondos próximos de nuestra his-

toria, en los convulsos fenómenos producidos por la primera sociedad moderna de la historia, en la edad del Barroco.

#### 11.2. Forma y función del espectáculo en la cultura de masas: Homología entre el teatro Barroco y el cinematógrafo.

La actitud no es nueva. Desde siempre el pensamiento ha buscado mirarse en el espejo de los modelos del pasado para mejor entenderse a sí mismo y nuestra época se encuentra próxima a la sensibilidad de otros períodos de la historia. Vivimos ahora, entre otros fenómenos coincidentes, en pleno auge de la valoración crítica de la era del Barroco. Entre esta época y la nuestra las similitudes son profundas, tan profundas que constituyen la base que permite la inferencia que acerca de las artes representativas vamos a hacer, siempre cuidando sin embargo de estar atentos a las importantes diferencias que separan ambas épocas para no incurrir en extrapolaciones excesivas. Pero en efecto, en apoyo de la similitud podemos hablar de un prolongado período de cambio de parador de inseguridad y productor de violentas tensiones, de una concentración en el medio urbano que, si de un lado asesta un duro golpe a la cultura popular, de otro genera la necesidad de una cultura llamémosla vulgar, capaz de servir de alimento a esas masas urbanas y al tiempo transformarse en un eficaz instrumento de integración (1), caracteres que la aproximan pese a importantes diferencias cualitativo-cuantitativas a las formas actuales de la cultura de masas.

En el ámbito de la competencia del Barroco hay un fenómeno que ocupa un espacio similar al que el cine ocupa en nuestro siglo. Nos referimos al teatro. Es sorprendente analizar hasta qué punto el paralelismo entre el teatro barroco y el cine actual puede ser llevado lejos. Al hablar de teatro se notará que hacemos referencia sobre todo a la comedia española (aunque por lo conocido el teatro isabelino participe de muchos de sus caracteres) pero creo que no se podrá reprochar al investigador español (y al menos en un ámbito de investigación tan marcado por tradiciones nacionales como el teatro) que utilice en su apoyo aquellos elementos que mejor conozca.

Por otra parte la consideración de la comedia española como producto de masas no es en absoluto original: Menendez Pidal - califica a algunas comedias de Lope como ilustres "Cinedramas" (2). Hauser, en cambio, utiliza a Shakespeare en su comparación. Maravall, que abunda en la tesis cita, además, a Roisset y a Noel Salomón.

El paralelismo puede ser abordado desde muchos puntos de vista. Nos interesa en primer lugar destacar la proliferación de productos para el consumo que aparecen en el Barroco. El espectador de esa época se ve literalmente asaltado por una ingente cantidad de productos para la deglución auditiva y visual. A título de ejemplo recordemos que la obra teatral de Lope se ha fijado en torno a los 1.500 títulos. El fenómeno es fácilmente relacionable con otros de diverso nivel pero significativos de la masividad del consumo: desde la aparición de la indumentaria de confección hasta la repetición hasta la saciedad de modelos iconográficos en la pintura. Evidentemente la distorsión cuantitativa no está exenta de --- efectos cualitativos. Se puede estar de acuerdo con Maravall cuando afirma que nunca hasta esta época ha habido tal multitud de --- obras mediocres.

Pero utilizar aquí la palabra mediocre no supone necesariamente darle una connotación peyorativa. Es un signo de la época, - la respuesta a una demanda, una manera nueva de entender la relación entre el artista, la obra y su destinatario. El concepto renacentista de la vida propiciaba evidentemente un arte diferente, -- lenta y amorosamente elaborado en la "soledad amena" de las cámaras palaciegas o en el "no rompido sueño" de las celdas conventuales. Pero evidentemente el Barroco no responde ni a las mismas características sociales ni desde luego a los mismos ideales. Una crisis histórica de la envergadura de la del XVII, una sociedad convulsa en permanente agitación y movimiento, de la que va a ser expresión la vida urbana (que como consecuencia de la presión demográfica y las transformaciones sociales que en ellas se producen van a transformarse en los ámbitos de producción de la nueva cultura), una - sociedad así, decimos, se adapta mal a los ideales de trascendencia y perfección íntima, aún entendidos dentro de la mundanidad, del -

siglo dieciseis. Frente a eso, un nuevo concepto de acción sujeta a cambio permanente, de inseguridad frente al futuro, de perecibilidad de todo lo existente, van a empujar nuevos ideales de producción artística. La comedia va a expresarlos a las mil maravillas. No se trata de obras para ser transcritas a los caracteres de ese invento todavía novedoso que conocemos con el nombre de imprenta, para permanecer en páginas de libros y reiterar su lectura solitaria. Son obras para consumir juntos, un día una, otra mañana. Son obras orales y visuales, escritas de prisa para ser gozadas de prisa, en el discurso irreversible del instante, para conservar de ellas la memoria de la intriga pero no la forma concreta de sus palabras. Hay una avidez de historias nuevas siempre renovadas que no se satisface como en otras épocas por el consumo reiterado. El afán de novedad quiere que cambie el oropel y las máscaras, aunque la historia siga siendo siempre la misma. Un teatro así favorece la repetición de parecidos esquemas argumentales, la fabricación de personajes estereotipados sin los cuales el desencadenamiento de la trama es imposible (un rey o un poderoso, un galán y una dama, un villano, un gracioso ...). Arte pues variable en apariencia pero conservador en su esencia íntima.

Es evidente que los productos culturales de tal naturaleza no están hechos para permanecer monolíticamente a través del tiempo. Lo demuestran hechos tan contundentes como que el 69% de las mil quinientas obras de Lope, el 95% de las seiscientas de Hardy y el 90% de las doscientas veinte de Heywood (3) no hayan llegado a nuestras manos. Y ello no se debe como en otras épocas a hecatombes históricas que terminaron en pérdidas de manuscritos sino al escaso interés que manifestaron sus autores en darlas a la prensa de tipos móviles de Gutenberg o al menos al inevitable desfase que se producía entre representación y puesta por escrito. Los autores tienen conciencia de que no producen para el recreo en la página sino para la fugacidad de la escena. Lope al parecer en 1.617 en la Parte Novena de sus Comedias ya aclara que no las escribió "para que los oídos del teatro se trasladaran a la censura de los aposentos"; (4) y el fijarlas en caracteres impresos, esto es, la decisión de darlas a la posteridad, es la causa de que incremente el rigor de su trabajo o de que corrija a veces exhaustivamente --

los manuscritos.

¿Vale la pena insistir hasta qué punto la demanda masiva de diversión y sentimiento manufacturado es característica también de esta nuestra era del cine?. Igual que entonces, sobre todo si nos referimos a las décadas también llamadas aureas del ci ne de Hollywood, muy pocas películas en la ingente producción ci nematográfica se nos pueden presentar como obras singulares. Una enorme parte de esta producción en serie se mueve dentro del marco de la estandarización de los productos, pero si no pueden ser caracterizadas como obras insólitas sí al menos mantienen una -- gran homogeneidad, una calidad de factura reveladora de una rara perfección. Y luego evidentemente existe una incalculable cantidad de cintas que deben de ser encuadradas entre los innombra--- bles subproductos del consumo.

Hoy como entonces estas imágenes han sido consumidas con avidez por más de cuatro generaciones. Pocas de ellas, muy pocas, han merecido la inmortalidad, fuera de los templos del culto cinefílico. Los films se ven, se explotan y cuando pasa su período de exhibición regresan a la catacumba de los archivos o más sencillamente se destruyen. Tarde empezaron a darse cuenta los hom bres de que aquellos sueños de a níquel merecían ser conservados. Es a principios de la década de 1930, cuando Henri Langlois comienza a llenar de películas la bañera de su casa. Para entonces ya se han perdido obras tan estimables como "La Cenicienta" de Melies o el "Thérèse Raquin" de Feyder. Ya se han cometido -- "suicidios" como el de la obra del genial Reynaud que cría lfque nes en algún perdido rincón del fondo del Sena o el de parte de la de Melies que fué vendida a un chatarrero y aún en la fecha reciente de 1961 se cometerán alevosos asesinatos como el perpetrado sobre aquel delicioso "Pigmalion" de Anthony Asquith y Les lie Howard que interpretaron el propio Howard y Wendy Hiller. Pe se a ello, para los Howard Carter y los Schlieman de estos tesoros de celuloide la esperanza está aún abierta de poder llegar a ver, rescatados de su sueño en los archivos o en los desvanes, -- una porción de esas obras maestras que ignoramos o conocemos sólo por referencia de los venerables padres de la crítica.

Hoy como entonces los estereotipos están en pleno funcionamiento y el cine se ha movido dentro de una escasamente variada relación de géneros cada uno con su decible, sobre tramas sometidas igualmente a una escasa variedad de paradigmas argumentales y con tipos característicos de una validez casi universal. Y como - en el Siglo de Oro o como en la pintura medieval este entrecruzamiento de tramas códicas no ha impedido que el arte se cuele por sus vanos.

Los planos de la expresión y del contenido son aquí difícilmente comparables: el contenido se estructura en género, abierto a una limitada variedad de posibilidades de desarrollo. Pero - pensemos hasta qué punto el descubrimiento de lo que Menéndez Pidal ha llamado "el continente dramático de amor y honor" (5), invención felicísima y contribución del teatro español a la historia de la literatura dramática, no es en cierto modo equivalente, por ejemplo, al hallazgo del western, un género entre cuyas características estructurales se halla sin duda un particularmente riguroso código del honor. Pero más allá de eso, lo que sorprende en el western es cómo la escasamente importante peripecia humana, -- desde el punto de vista histórico, de unos grupos de colonos establecidos, a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX, en las regiones del país que escapan del control de un Estado recién creado, haya podido alcanzar una tan alta trascendencia que supera -- con mucho la realidad histórica en que se inspira para adquirir -- una dimensión universal que le lleva a colmar bajo presupuestos -- modernos la necesidad, universalmente experimentada a través de -- los siglos, de la tragedia y de la épica.

El héroe solitario en su insoslayable distancia, la comunión del hombre y la naturaleza, los espacios abiertos, la fechoría y su reparación, el primado de la acción, son caracteres universales que explican el reinado ininterrumpido del western desde "The Great Train Robbery" hasta hoy y el entusiasmo con que es seguido desde Tonkin a Casablanca pasando por los pequeños "studios" de la Rive Gauche.

Esta característica de universalidad tanto vertical como horizontal la había afirmado mucho antes el teatro del siglo de Oro.

*"... y escribo por el arte que inventaron  
los que el vulgar aplauso pretendieron  
porque como les paga el vulgo es justo  
hablarle en necio para darle gusto"*

decía Lope en su "Arte Nuevo de hacer Comedias" (6). Y Guillén de Castro lo plantea más exactamente ampliando su alcance

*"... es su fin el procurar  
que les oiga el pueblo entero  
dando al sabio y al grosero  
que reír y que llorar" (7)*

Justamente es este "estilo medio" capaz de satisfacer por igual al público menos preparado que al intelectualmente más exigente, lo que de nuevo va a acercar las dos grandes manifestaciones representativas.

Hoy puede resultar extraño, a primera vista, entender la extensa popularidad de nuestro teatro clásico. Al margen de las contingencias de la política cultural hay que admitir que ha perdido lógicamente buena parte de su poder de conectar con la sensibilidad común, lo que le ha transformado en deleite de minorías. Es curioso comprobar que a mucha menos distancia al cine le viene pasando lo mismo y que los films que hace cincuenta años atraeron multitudes fabulosas a las flamantes catedrales recién levantadas de la nueva religión, hoy apenas si llenan las capillitas de la cinefilia aunque haya casos de extraordinaria supervivencia como "El Séptimo Cielo", "Lo que el Viento se Llevó" o el "Napoleón" de Gance que ya estudiaremos, y aunque sea evidente que una diferente actitud de los poderes públicos tanto en un caso como en el otro podrían restablecer para esas grandes obras del pasado remoto y reciente el lugar que debe corresponderles en la historia del placer de la gente.

Si la capacidad del teatro clásico se ejerció en sentido vertical sobre todos los estamentos sociales también es cierto que en sentido horizontal desbordó el estrecho marco de la sociedad peninsular en que las obras estaban concebidas para alcanzar una difusión por encima de las diferencias de las peculiaridades culturales nacionales. Es de nuevo Don Ramón (8) quien documenta esta afirmación relatándonos los éxitos de público y caja de Lope -



en Italia y en Francia, su difusión en Holanda, Inglaterra, Flandes y Alemania y la utilización universal de temas del barroco - español por la literatura de otros países. Es verdaderamente impresionante pensar que las comedias aplaudidas en los corrales de la Villa y Corte eran "dilatadas al Pacífico mar" en un hecho de difusión sin precedentes. O que penetrasen en sensibilidades tan poco aparentemente comunes que hiciesen que en 1.691 varias comedias de Lope fueran traducidas al nahuatl.

Verdaderamente pocos hechos culturales a partir de la -- Edad Moderna pueden vanagloriarse de haber alcanzado una difusión parecida a la de la comedia española (la difusión de la narrativa india del romancero o de la filosofía aristotélica son muy anteriores en su inicio) si exceptuamos el cine y más concretamente el cine americano (ya hemos citado el caso del western que podemos extender a los restantes grandes géneros). No deja de ser emocionante recoger los testimonios individuales de los primeros "fans", -- esa monja Amarilis, por ejemplo, que en singular epístola desde la perdida urbe andina de León de Huánuco en Perú, pide al Fenix una comedia sobre Santa Dorotea. O la de ese Fabio Franchi que peregrina desde Perugia para tratar a Lope y reside en Madrid tres años - sin perder una sola de sus comedias.

Pero lo que acentua nuestra admiración hacia el hecho teatral del Siglo de Oro es que lo que en el siglo XX logra un gigantesco mecanismo industrial múltiplemente especializado y fuertemente jerarquizado que ocupa a miles de personas (grandes empresas de producción con sus departamentos de guiones, de mercado, grandes - estudios, distribuidoras, circuitos de exhibición con miles de salas, millones de figurantes, miles de actores de carácter, centenas de protagonistas, directores, iluminadores, directores artísticos ...) se realiza en nuestro teatro clásico con un equipo considerablemente más reducido en el que descolla de manera singular la figura del autor, que hasta ahora habíamos obviado.

Lope es quien mejor ejemplifica esta generación de autores facilísimos y extraordinariamente prolíficos en los que se da esa escisión entre los géneros clásicos universalmente respetados y la heterodoxa y criticada dedicación al fabuloso experimento teatral

que supone la edificación del drama aureo. Escisión que es internalizada por el propio autor quien desprecia o finge despreciar - la obra considerada como menor: "hábito bárbaro", "versos mercantiles", "pecado contra el arte", son algunos de los más delicados epítetos que Lope dedica a su obra teatral. Mala conciencia que - resuelve en cinismo:

*"Mas ninguno de todos llamar puedo  
más bárbaro que yo pues contra el arte  
me atrevo a dar preceptos y me dejo  
llevar de la vulgar corriente, adonde  
me llaman ignorante Italia y Francia  
pero ¡que puedo hacer si tengo escritas  
con una que he acabado esta semana  
cuatrocientas ochenta y tres comedias!  
Porque fuera de seis, las demás todas  
pecaron contra el arte gravemente.  
Sustento en fin lo que escribí y conozco  
que aunque fuera mejor de otra manera  
no tuvieran el gusto que han tenido  
porque a veces pecar contra lo justo  
por la misma razón deleita el gusto"*

¡Que actitud más similar a la que embarga la consideración crítica y la propia opinión de los escritores sobre su obra cinematográfica!. Los rios de tinta que se han vertido sobre el autor de "Absalon, Absalon" o "El Ruido y la Furia" han obviado generalmente la consideración como obra de Faulkner de "To Have and to Have Not", "The Big Sleep" o "Land of Pharaons". Los hagiógrafos de Brecht suelen dejar de lado una producción tan rica como "Kuhle Vampe" o "Hangmen also Die". Recordemos en esa dirección las opiniones de los brillantes miembros del Algonquin Round Table sobre la hipoteca que la dedicación al cine habia impuesto a su responsabilidad como escritores. En la mecánica del trabajo cinematográfico no habia lugar para las lentas elaboraciones en un tiempo en que Virginia Woolf podía pasar siete años trabajando en el manuscrito de su primera novela sin que a sus interlocutores bloomsburianos les pareciera un tiempo excesivo para tal empresa.

En el cine como en el teatro clásico contaba la espontaneidad, la fácil (¡tan difícil!) brillantez y la capacidad para escribir rápidamente.

Sorprende ver hasta qué punto los métodos de trabajo de hombres del cine y dramaturgos llegan a parecerse. El propio Lope en la dedicatoria que hace a Juan Piña de "El Domine Lucas" reconoce la importancia de la comunicación con sus amigos en orden a recibir "pensamientos, elecciones y disposiciones". (9) Todo ello parece anticipar métodos análogos a los que de la génesis del guión cinematográfico llevará a sus últimas consecuencias en el sentido de una transformación del concepto de autor único, responsable de su obra desde la primera hasta la última palabra, en una concepción más colectiva, más abierta del trabajo, aunque por supuesto sin llegar aún a esa especialización del trabajo en ocasiones aberrante de argumentistas, dialoguistas, consejeros, etc, o a las prácticas, tan industriales, de hacer pasar un mismo guión de mano en mano para que sea sucesivamente retocado por varios guionistas e incluso tener trabajando simultáneamente a dos o más escritores sobre el mismo argumento. Y si en Lope la apertura hacia la sugerencia ajena partía del él mismo, a algunos de los grandes escritores contemporáneos que pasaron por Hollywood, el método impuesto por los estudios no dejó de motivarles amargas quejas, siendo como eran hombres que habían crecido y creído en la moderna concepción del autor omnipotente.

Concepción que trafa al mismo tiempo aparejada un ansia de originalidad que desde luego no existe ni en el teatro clásico ni en el cine contemporáneo. La práctica generalizada de las adaptaciones y los "remakes" era ya común en nuestro siglo XVII. La importancia de lo que Menéndez Pidal ha llamado fuentes librescas es común según él al teatro inglés y al español: las crónicas históricas, las leyendas, "las modernas ficciones novelescas". Lope amplía el campo si atendemos a "*las muchas obras que tiene fundadas en un romance oral, en una simple canción popular, en aventuras propias o de sus conocidos, en últimas noticias de actualidad*" (10). Cualquier guionista actual exhibiría orgulloso un conjunto de fuentes tan vario e inmediato, a pesar de que una simple ojeada a cualquier enciclopedia cinematográfica nos demuestra has

ta que punto las adaptaciones y más concretamente las provenientes de la novela ocupan un lugar central en el suministro de ficciones para el cine, lo cual proporciona una importante base de fundamentación a la homología estructural de ambas formas de relato.

También el "remake", es decir la práctica de tomar un éxito precedente y rehacerlo al cabo de los años sobre presupuestos nuevos, era práctica habitual no solo en nuestro teatro clásico - sino en todo el teatro universal. ¿Qué otra cosa es "El Alcalde de Zalamea" o las a veces muy literales versiones de temas españoles que utilizó el teatro europeo?.

Y como esta comparación no deja de ser para el investigador una fuente inagotable de sorpresas, encontramos en Lope la anticipación de los sofisticados métodos de las grandes productoras americanas (11), en punto tan decisivo como el estudio directo de los gustos y reacciones del público que han conformado como factor esencial a tener en cuenta en la génesis del texto fílmico. - Me refiero en concreto a la práctica de la "preview", es decir, - el estreno sorpresivo de la película recién acabada en una muestra de salas cinematográficas cuidadosamente elegida a lo largo de la geografía americana para saber si la obra cuenta ya con las características que permitan su éxito comercial o si por el contrario debe volver a los estudios y salas de montaje para ser --- transformada de acuerdo con las carencias que las reacciones durante la proyección y la opinión del público al final de esta hayan podido iniciar a los expertos. Pues bien, algo de esto ya lo hacia Lope en su época. Reproduzcamos una vez más la tan repetida cita que Ricardo del Turia refería en 1.616: "*Lope de Vega suele, oyendo así comedias suyas como ajenas, advertir los pasos que hacen maravilla y granjean el aplauso, y aquéllos, aunque sean impropios, imita en todo, buscando ocasiones en nuevas comedias*". - Idéntica intención (el aplauso del público) e idénticos procedimientos (la imitación aunque sea contra el arte).

Todo "El Arte Nuevo de Hacer Comedias" debería ser texto de obligada lectura para quien hoy se plantease acceder a esta -- nueva forma de producción textual que es el guión cinematográfico.

El autor de guiones y con más razón el escritor no acos--

tumbrado a los requerimientos y a la especial carpintería de este arte de masas puede encontrar una fuente importante de sugerencias en la experiencia de este fértil "guionista avant la lettre" de hace cuatrocientos años. He aquí, en rápido montaje la escueta enumeración de esas lecciones: La mezcla alternada de la sentencia trágica es la humildad de la bajeza cómica ("que aquesta variedad deleita mucho"). La falta de respeto a las convenciones literarias. La contracción temporal ("pase en el menor tiempo que ser pueda"). La suspensión del interés ("pero la solución no la permita hasta que llegue a la postrera escena"). La oposición a los silencios en tanto espacios dramáticos muertos ("queda muy pocas veces el teatro sin persona que hable, porque el -- vulgo en aquellas distancias se inquieta"). La imitación de las hablas características, el empleo del lenguaje ("que el cómico - lenguaje sea puro, claro y fácil ... que se tome del uso de la gente ... no traiga la escritura ni el lenguaje ofenda con vocablos esquisitos"). La adaptación del discurso al verosímil de -- los personajes ("si hablare el rey, imite cuanto pueda la gravedad real; si el viejo hablare procure una modestia sentenciosa; describa a los amantes con afectos que muevan con extremo a --- quien escucha"). La eficacia dramática del travestismo ("porque suele el disfraz varonil agradar mucho"). La estructura interna de la escena, sobre la base de la intensidad del final ("rematen se las cenas con sentencia, con donaire, con versos elegantes"). La distribución de la intriga en la obra ("en el acto primero ponga el caso, en el segundo enlace los sucesos, de suerte que hasta medio del tercero, apenas juzgue nadie en lo que pasa"). La acomodación del tono dramático al contenido de las situaciones -- (aunque en Lope son efectos de polimetría lo que en el cine se -- rán de un lado efectos plásticos, pero de otro, el más fundamental, también en definitiva efectos rítmicos: ritmo de planificación y ritmo musical subrayando la acción). El éxito de determinados temas ("los casos de la honra son mejores porque mueven -- con fuerza a toda gente") e incluso la descripción de fenómenos tan característicamente modernos como la indisociabilidad actor-personaje ("pues vemos que si acaso un recitante hace un trai--

*don, es tan odioso a todos que lo que va a comprar no se lo venden y huye el vulgo de él cuando le encuentra*"). La necesidad de ser exactos en el vestuario histórico, que tan bien les hubiese venido recordar a algunos art directors de Hollywood (*"sacar un turco un cuello de cristiano y calzas atacadas un romano"*). Por último, elementos del taller del escritor que sorprendentemente la costumbre profesional ha impuesto también en el cine. Por ejemplo, la medición de la duración en páginas (*"tenga cada acto cuatro pliegos solos que doce están medidos con el tiempo"*) o una descripción del proceso creativo que se ajusta perfectamente a las fases convencionales (argumento y sinopsis) de producción del guión (*"el sujeto elegido escriba en prosa"*).

Y esto sin apenas traspasar el nivel del relato, porque yendo a la representación encontramos un sentido del espectáculo total, un gusto por el artificio, la tramoya, el truco y la sorpresa, una importancia acordada al efecto visual que normalmente hemos hecho específicos del arte del cine.

Hay que explorar más en ese continente aún parcialmente-desconocido que es la escenografía barroca porque es seguro que nos reserva sorpresas en abundancia. Para caracterizarlo rápidamente transcribamos la siguiente cita de Maravall: *"la tramoya alcanza una complicación grande con casos de apariciones mecánicamente montadas, con extrañas iluminaciones, rocas que se abren, palacios que se contemplan en vastas perspectivas, paisajes que se transforman, meteoros y graves accidentes naturales que se imitan con espanto del espectador, aparte de barcos, caballos, fieras, etc"*. (12) ¿Quién podría asegurar que no se trata de una descripción del mundo fabuloso de Georges Méliès?

¡Cómo une a las dos épocas a través del tiempo el hecho de que el ingenio técnico, responsable de la génesis de una civilización deshumanizada, sea utilizado para fabricar los sueños de los hombres, para producir sus ilusiones y contribuir a su felicidad, aunque sea una felicidad catártica!

La importancia acordada a las dimensiones del espectáculo, el gusto por la sorpresa, la reivindicación de lo mágico frente a lo racional que se gesta en otras esferas de la actividad social son trazos que por encima de su adscripción a formas con

cretas de fruición tienden un puente entre aquella época y la --  
nuestra.

La concreta dedicación de nuestra Tesis no deja lugar pa  
ra investigar el problema apasionante de las relaciones entre la  
concepción italiana de la escena teatral y el espacio pictórico  
renacentista y barroco, de los que las convenciones plásticas del  
cine son, sin duda, herederos en buena medida.

Pero esa relación se materializó muchas veces sobre la -  
práctica en la búsqueda de un espectáculo total que pretende la  
saturación simultánea de los sentidos. Hay una casi definición -  
de Alewyn sobre la esencia del teatro barroco que el cine podría  
hacer perfectamente suya: *"Las artes de la mímica, del pintor, -  
del escenógrafo y del maquinista, se unen aquí para asaltar a la  
vez a todos los sentidos, de suerte que el público no puede esca  
par"* (13).

Las razones de esta profunda conexión entre ambas épocas  
sobrepasan el ámbito teórico de los problemas de la imagen para  
internarse en los complejos terrenos de la sociología de la cul-  
tura y de la antropología cultural. De lo que no cabe duda es de  
que la caracterización tanto del barroco como de nuestra cultura  
actual como "culturas de la imagen sensible" (14) obedece a razo  
nes profundas situadas más allá del empleo de la imagen misma, -  
en terrenos cuya formalización se haya necesitada de profundos y  
renovadores estudios.

### II.3. Los medios formantes del cine.

Si desde el punto de vista técnico la cinematografía es -  
el resultado de una suma de inventos desarrollada fundamen<sup>te</sup>  
te durante el siglo XIX (15), será difícil negar que en el ámbi  
to narrativo no ocurra exactamente lo mismo. Es decir que la esen  
cia narrativa del cine no sea igualmente hija de su tiempo.

Se impone la consideración de que los progresos realiza  
dos a lo largo del siglo XIX en los modos de narración y procedi  
mientos de escritura, han influido decisivamente sobre las vias  
de definición narrativa del cine. La génesis de modos y procedi  
mientos específicos (aunque, como ahora veremos, el concepto de  
autonomía estética debe ser en algunos puntos ajustado al resul-

tado de la investigación genética) será posterior y se hará a -- partir de este entronque con las formas dominantes del relato y la representación a lo largo de la época en que el cine escribe las primeras páginas de su historia y busca el camino de su propia identidad, de su razón de existir trascendiendo el juguete -- que sin duda es. Y es precisamente este alineamiento del cine en -- tre las fuerzas narrativas de su tiempo lo que más va a condicio -- nar su futuro de entonces, que es su pasado y su presente visto en la distancia de su casi siglo de existencia. En suma se trata de admitir que existe una evidente comunidad narrativa, un in-- ventario común de procedimientos entre las viejas y las nuevas -- formas expresivas alumbradas por el siglo XIX que no excluye ni niega que cada una de ellas posea, afirmados incluso en grado su -- mo, sus modos específicos de relatar historias. No se trata de -- negar su originalidad expresiva, no se trata de entrar en el te-- rreno, de dudosa científicidad, de afirmar influencias o señalar invenciones. Se trata exclusivamente de bucear levemente en el -- pasado en busca de las razones genéticas que suministren las vías de acceso para la comprensión del texto fflmico.

La tarea no es fácil. El camino está aún poco explorado y la investigación teórica sembrada de desmanes. Por otra parte, la búsqueda de una común tradición expresiva se opone en aparien -- cia a las direcciones básicas de la estética cinematográfica, -- atenta desde su comienzo a buscar la especificidad del cine, a -- sentar las bases de su autonomía estética. Esta investigación in -- tentará desarrollar a lo largo de todas sus páginas la búsqueda de lo específico, de lo puramente cinematográfico. Pero pienso -- que tal investigación es imposible si no se caracteriza de ante-- mano lo no específico, lo que pertenece a un común patrimonio na -- rrativo.

Afortunadamente contamos ya en este campo con algunas im -- portantes contribuciones debidas a Ceram, Vardac, Fell y Hassan el Nouty. En su abundante documentación y en sus indicaciones -- teóricas fundamos este análisis cuya finalidad es exclusivamente esbozar el entronque del cine con una tradición narrativa que -- trasciende el análisis particular de los distintos vehículos ex-



presivos y que apunta en sus últimas consecuencias teóricas al superior umbral de la narratología (16).

Sin pretensiones de descubrir inventores o de atribuir directas influencias indemostrables, dos son en primer lugar las fuerzas que entroncan con el cine. De un lado, en línea directa, la prehistoria técnica del propio cine, es decir, ese pasado de artificios ópticos y de desarrollo de la técnica fotográfica donde encontramos ya características estructurales que el cine de la primera época va a hacer suyas. Pero por otra parte la superación de los inconvenientes técnicos que impedían la animación de las figuras y su proyección colectiva va a ampliar el ámbito de competencia del cine y colocarlo en la estrecha vecindad del teatro en múltiples aspectos: reclutamiento humano, inspiración argumental, características representativas. Así el teatro, o matizando, determinadas formas del espectáculo teatral decimonónico adquirirán el carácter de modelos para el cine y por eso el estudio de determinados procedimientos representativos que han tenido uso corriente en la escena decimonónica merece la atención del investigador.

Por último, no sería justo ignorar la influencia, aunque sin aparente mediación directa, de la novela, género hegemónico, responsable y guía en buena medida de las nuevas direcciones narrativas del siglo. El estudio de la permanente relación entre cine y novela será de todos modos, una de las más firmes constantes de este trabajo.

### II.3.1. Espectáculo óptico y fotografía.

El siglo XIX va a conocer una proliferación verdaderamente espectacular de juegos y distracciones que se basan en la aplicación de la óptica. Para la invención técnica del cine todos ellos poseen una importancia equivalente. Para su particular configuración estética y sus características narrativas, interesa solo una parte de la abundante documentación de que disponemos.

Por ejemplo interesa todo el estudio de la configuración cinética de las fantasmagorías en que a través de los movimientos de avance y retroceso de lentes y espejos cóncavos se conseguía que espectros y apariciones se aproximasen o se alejasen. Más próximos sin embargo a los modos cinematográficos se hallan los

efectos obtenidos no por proyección de vidrios pintados sino por reflexión de escenas ocultas a la vista del público sobre grandes láminas de cristal lo que permitía la fusión de dos niveles diferentes de realidad sobre el escenario y sobre todo, en mayor grado que en las sesiones de linterna mágica, esa realidad de lo irreal base de un mecanismo psicológico de adhesión que es la base de las reacciones de miedo y de terror. Otra característica - que nos importa en este tipo de sesiones era la permanencia del acompañamiento musical que supone ya una exacta comprensión del papel intensificador de la música sobre las emociones (17). En definitiva este género de espectáculos que su propio nombre caracteriza, comienza a sacar partido de esa capacidad para extenderse al dominio del sueño, de esa esencia sobrenatural que años -- más tarde Germaine Dulac y Jean Epstein reclamarán para el nuevo arte cinético.

Las placas de vidrio, pintadas a mano, (a veces con una calidad de detalles que la propia fotografía envidiaría) y que -- constituyen el alimento de las linternas mágicas de los siglos -- XVIII y XIX revelan ya una escisión que el cine acabará reproduciendo: De un lado, como documenta Ceram (18) nos encontramos con las vistas panorámicas, puramente descriptivas; documentales en el más exacto sentido de la palabra. Pero a su lado vemos ya inaugurarse una tendencia narrativa, que ya no es capaz de basarse en la autosuficiencia de la imagen única, sino que requiere la serialización de imágenes para desarrollar el relato. Los dos ejemplos que documenta Ceram serán constantes de todo el camino que lleva hacia el cine y del cine mismo: Las vistas panorámicas de París - volveremos a encontrarlas en los primeros catálogos Lumière. "La Cabaña del Tío Tom" será una constante de la fruición narrativa - del siglo pasado e incluso de este: Rápidamente trasladada desde su primitiva forma de folletín a la escena del drama popular americano, conocerá ya en 1.903 una adaptación cinematográfica obra del gran Edwin Porter, adaptación que como veremos comparte con su predecesora para linterna mágica el carácter de ilustración de un texto ya previamente conocido por el público.

Pero además de esta caracterización general, sorprende en

contrar en la linterna mágica el rudimento técnico que permite - realizar lo que luego será una de las más características conven ciones de puntuación del film de diégesis: los fundidos. En efecto, se conservan modelos de esquiópticon dotados de un artificio en forma de un doble peine con las puas colocadas en direcciones contrarias y articulado en el centro. El desplazamiento en forma de balancín cerrando simultáneamente el paso a un objetivo y --- abriendo el otro permitía la suavización de las transiciones entre placas, entre escenas, en un efecto similar al que, como pron to veremos, utilizaba el teatro gracias a los progresos de la ilu minación.

El claro antecedente del espectáculo colectivo que llegó a ser el cine lo constituían ya desde fines del siglo XVIII los panoramas. El giro de la pantalla gigante en torno a los espectadores evidentemente propiciaba más la función descriptiva que la narrativa, aunque esta descripción no sólo se ejerciese sobre la apacibilidad de las vistas panorámicas sino que propiciase formas híbridas como las escenas de guerra, capaces de satisfacer la ne cesidad de emociones intensas del espectador. El discurso se articulaba en forma escrita a través de los profusos textos servidos en los programas de mano.

Pero al panorama no tardó en llegarle su hora a manos -- del diorama inventado por Daguerre. Ceram asevera que "*en las -- grandes ciudades podían encontrarse en número tan grande como -- hoy los cines*" (19), lo cual revela hasta qué punto el espectáculo óptico (cuyo máximo desarrollo será el cine), con su capacidad para colmar las apetencias de una nueva forma de aprehender, a través de la vista, la realidad y la ficción es una necesidad vivamente sentida en la épica. El diorama consistía en una serie de enormes pinturas iluminadas por transparencia frente a las -- cuales el público era movido circularmente. La aspiración de variabilidad no estaba encomendada (no podía estarlo) al movimiento, ni al cambio de las imágenes, sino a las mutaciones inauguradas en el interior de la imagen misma a través de los cambios de luz que imponían evidentemente otro tipo de cadencia de cambio, -- menos frenética que la que más tarde inaugurará la proyección a 16 imágenes por segundo, pero no por ello menos dentro del espí-

ritu del siglo. Pensemos en la actitud que guía la serie de 42 - cuadros sobre "La Catedral de Rouen" pintada por Claude Monet en la última década del siglo y comparemosla con el extracto (sorprendentemente coincidente, pero sin que pensemos en ningún tipo de relación directa o indirecta) de un programa de exhibición de dioramas iluminados en 1.846, que nos relata en qué consiste la "Vista de la Catedral de Orleans": "El cuadro después de pasar a través de todas las gradaciones de luz, del día a la noche, aparecerá como si fuera iluminado por los rayos de plata de la luna naciente, produciendo un sorprendente cambio en el cielo". (20)

Es interesante analizar la programación de estas sesiones ópticas. Por ejemplo la de una sesión del teatro real de Birmingham de Abril de 1.851. La mayor parte del programa la componen 39 diagramas móviles y transparentes de 200 pies cuadrados cada uno que abarcan la serie "Cielos" que incluyen escenas sobre la Tierra, la Luna, "Un Eclipse de Luna", "El Sol", "El Sistema Solar". Curiosamente esta modalidad de los dioramas es la única que ha sobrevivido bajo las formas didácticas del "Planetarium" aunque su papel en la moderna jerarquía del espectáculo se haya visto considerablemente disminuido. El programa se completaba mediante la exhibición "con la música apropiada" de un diorama compuesto por vistas sagradas, clásicas, articas y alpinas: -- "Transformación-Rocas-Aparición del arco iris-Fuegos artificiales en Roma-El santuario de Guillermo Tell iluminado por la luna-Puente sobre un desfiladero cerca de Ginebra-La iglesia de San Bernardo-La gruta de Belén-La tierra natal de Cristo-Ruinas y escenas de Tierra Santa-Destrucción por el fuego de un paquebote en el mar-Salvamento de la tripulación en un bote-Regiones del Polo Norte-Barco, Iceberg-La Aurora Boreal y oscuridad diurna cuando en sol no sale en cinco meses-Columnata veneciana-Tres esquisitas escenas a la luz de la luna en Inglaterra, Irlanda y Escocia-Iglesia subterránea o cripta, la más vieja de Inglaterra-Verano e invierno-Una tormenta de nieve con otras combinaciones de efímeros efectos escénicos" (20). A notar cómo en un anticipo del futuro género de catástrofes, permanentemente actualizado a lo largo de la historia del cine, el programa destaca el drama náutico.

Es evidente que las condiciones de consumo del diorama - (el público era movido circularmente en torno a la pantalla gigante) limitaban considerablemente desarrollos no descriptivos. No obstante otros espectáculos contemporáneos eran más explícitos en la definición de una vía mixta que contenía elementos de ilustración de un relato, normalmente bíblico o histórico, lo cual constituye otro punto de contacto con la génesis del cine narrativo. Lo ilustra perfectamente los dioramas que completaban la ya aludida "Vista de la Catedral de Orleans" que eran: "Vista de la Ciudad de Jerusalem y la Crucifixión", "La Ciudad de Rameses y la Partida de los Israelitas", "Interior de la Catedral de Reims y entronización de Carlos X, Rey de Francia" (21).

No conviene olvidar, por último, que panoramas y dioramas son el eslabón primero de una tendencia espectacular que no dejará de hacerse presente hasta nuestros días: las pantallas gigantes de vocación circular, que desbordan el campo óptico del espectador y se afanan en contribuir a crear una fuerte impresión de realidad que constituye su fundamental razón de existir, acompañarán a la historia del cine. Primero será a finales del XIX el cineorama de Grimoire Sanson y sus proyecciones circulares de 100 metros a diez objetivos que reproducían ascensos y descensos en globo. Más tarde en 1926 la Polivisión (resucitada como Magirama -- treinta años más tarde) que Abel Gance inaugura en su "Napoleón", aunque el excepcional desarrollo de sus posibilidades expresivas le haga trascender ampliamente en relación con sus parientes próximos. Después el cinerama, que aunque ideado por Waller en 1935 y empleado al principio como método de entrenamiento militar para pilotos, tardará cerca de veinte años en ofrecerse como nueva forma espectacular del cine frente a la competencia de la televisión: En 1952 se presenta en Nueva York "This is Cinerama" con una fórmula programática muy similar a la de los antiguos dioramas; y en la que como ocurre con todo invento nuevo el progreso de la mimesis proporciona el asombro colectivo justifica la avidez consumidora sin necesidad de recurrir a la intriga.

De ese mismo espíritu participa también en sus comienzos otro de los medios formativos sin los cuales no cabe entender el cine: la propia fotografía. La ilusión de realidad que provoca -

el ennegrecimiento por la luz de los haluros de plata es tan sorprendente para unas masas que se mueven en la tradición de la pintura, el grabado, la litografía y los comienzos del periodismo -- ilustrado, que las primeras fotografías se justifican por el sólo hecho de mostrar "el mundo tal como es". Con el tiempo y junto a las "vues panoramiques" fotográficas contemporáneas de las que popularizan los dioramas, aparecerá, también en la fotografía, una tendencia hacia el relato que se expresará en las placas fotográficas coloreadas a mano que registran modelos vivos sobre fondos pintados y que a partir de 1.850 popularizaron los hermanos Langenheim en Filadelfia. Las muestras que de ellas aporta Ceram (22) poseen una filiación cinematográfica muy clara: "Ora pro nobis" - será más tarde tema de un film de R.W.Paul. "El Aroma de los Lirios" nos trae una sintaxis compositiva en el interior del cuadro que es familiar a los nuevos lenguajes de integración iconico-verbal: En el interior de una habitación, un hombre maduro contempla un lirio marchito. En el rectángulo superior izquierdo vemos aparecer en un iris circular cuyos contornos se disuelven la escena idílica de dos enamorados en un campo florido. Ella prende en la solapa de él un lirio. Estamos sin duda ante una de las primeras codificaciones de la analépsis, ante un auténtico flash-back. La manera de significarlo es común al melodrama, al comic, a la fotografía narrativa y al naciente cine. Este estado de codificación plurisustancial es lo verdaderamente importante, mucho más que la improbable y arriesgada tarea de determinar dónde se inaugura.

Pero al relato se le quedaban estrechos los límites del encuadre único: La historia podía ser sugerida, ilustrada si era suficientemente conocida y si no necesitaba de una explicación verbal. De ahí que siguiendo una vieja tradición cuyos orígenes y desarrollo se identifican con los de la historia del arte (23) (columna trajana, pintura románica, retablos góticos, tablas renacentistas ...) se recurra a la imagen múltiple, a la secuencialización de las imágenes fotográficas a través de diversos soportes: juegos de postales o proyección de placas por transparencia.

Es sorprendente hasta qué punto las formas de relato cinematográficas están presentes en estos auténticos films inmovi-

les. Resulta especialmente interesante un caso documentado por Fell (24), "Miss Jerry" del fotógrafo aficionado Alexander Black que llegaría a ser el coordinador de los comics de Hearst: Sobre un guión previo, Black fotografió la historia de una joven reportera. La velocidad de proyección era de cuatro placas por minuto. (Comparese el ritmo narrativo con el de un retablo barroco por ejemplo y se verá que es imposible negar que estamos ya mucho más cerca del cine que de anteriores formas secuenciales). Las escenas se fundían una en otra y mientras el decorado se mantenía inmóvil, lo que cambiaban eran las posiciones de los personajes. Se utilizaron arcos, reflectores y pantallas difusoras para la iluminación de los interiores. Tengase en cuenta que "Miss Jerry" fué realizado en 1.894, es decir un año antes que las primeras proyecciones Lumière.

En "Only a Message from Home Sweet Home" de 1.905 (que como es habitual en este género narrativo durante la época se apoya en una canción, en este caso de Fleming y Florant) se aprecia la existencia de un guión previo, el manejo de las líneas de narración en alternancia (entre la taberna y el hogar) y una discreta pero perceptible fragmentación espacial en lo que con terminología cinematográfica de hoy describiríamos como un salto en el eje en perfecto raccord. (25)

El moralismo populista de la historia (la taberna y el hogar) tiene cierta relación con "La vuelta del bebedor", historia en diez tondos fotográficos que realizara el productor de placas Joseph Bamforth (quien se pasó al cine en 1.899) y en general con toda una larga lista de temas parecidos que el cine primitivo explotó hasta la saciedad (recuerdese por ejemplo la película de Griffith de 1.908 "The Drunkard's Reformation").

A partir de la documentación, limitada pero significativa de que disponemos, creo haber trazado las bases de la evidente prefiguración del cine en las técnicas e ingenios que dieron origen a su invención: lugar social, esencia estética, formas de espectáculo, motivación psicológica de la masa de espectadores, vacilante orientación descriptivo-narrativa, comunidad de argumentos y autores, modos narrativos, características del tratamiento plástico y de su obtención mecánica y convenciones elemen

tales de escritura. Un despliegue de razones, que aunque haya - que fundamentar y sistematizar sobre las bases de una investigación exhaustiva de las fuentes, nos pone sobre pistas seguras - para el rastreo de los orígenes remotos de unos modos de narración tan específicamente característicos de nuestra cultura.

### II.3.2. Tendencias en el espectáculo teatral decimonónico.

Tendencias muy similares van a revelarse en el teatro. - Durante la segunda mitad del siglo XIX y comienzos de nuestro siglo vamos a asistir al desarrollo de lo que Gautier llamó "spectacle oculaire" que nosotros traduciremos como espectáculo visual para no confundirlo con el espectáculo óptico al que acabamos de hacer referencia. El espectáculo visual no es otra cosa que el - desarrollo creciente de formas teatrales que insisten en la afirmación progresivamente desbordada de los elementos visuales. Que como dice Copeau, este teatro para los ojos sea un género infe--rior que traiciona la esencia íntima del drama, es algo que esta ba ya en las propias tesis de Gautier cuando reconocía que "el - placer de los ojos atrae a un público indiferente a los placeres del espíritu" (26). Lo que nos interesa en cuanto concepción del espectáculo es en qué medida supone una afirmación de tendencias que cristalizarán sobre un soporte diferente años más tarde y -- que constituirán una de las formas de placer más características del cine. Ya hemos mencionado hasta qué punto la investigación - teatral es un terreno tradicionalmente adscrito a ámbitos nacionales. En este caso la naturaleza de las fuentes que manejamos - nos propone la producción de un francés, Gemier, como paradigma de las realizaciones del teatro visual. Que Gemier haya sido llamado el Cecil B. de Mille de su época puede resultar más o menos acertado, pero no cabe duda de que el apelativo es expresivo de - esa relación que queremos tender entre la escena finisecular y - el cine de la era de Hollywood: grandes beneficios, gigantescos estudios, hipertrofia de las funciones tradicionalmente acordadas al art director, abultada figuración ... Firmin Gemier res--ponde al modelo tan bien como los directores americanos. Figuras de 2.500 personas o testimonios como el que de la "Revue du théâtre" recoge Hassan el Nouty, nos dan la justa medida: "Son



verdaderos caballeros, cubiertos de verdaderas corazas y montados en verdaderos corceles, son verdaderos cadáveres que siembran la arena y se muere uno de miedo viendo las llamas del incendio reflejarse sobre las 150 armaduras de los vencedores que hacen su entrada en Jerusalem". (27)

Pero esa tendencia a la espectacularidad y al efecto se afirma no solo en las gigantescas puestas en escena sino en niveles mucho más modestos de la producción teatral. Aporto en este sentido un testimonio creo que inédito, por cuanto está directamente extraído de un programa de mano impreso sobre seda - de una función celebrada en 1.852 en El Ferrol en beneficio de Don Antonio Ardemans y Manrique, autor de la Sociedad Dramática

"Después de una agradable sinfonía se pondrá en escena el drama nuevo en 5 actos, titulado:

LOS PERROS DEL MONTE DE S. BERNARDO

---

Cada acto lleva su título en la forma siguiente:

Acto primero ..... El Asesinato  
Acto segundo ..... La Insurrección  
Acto tercero ..... El Hundimiento  
Acto cuarto ..... El Precipicio  
Acto quinto ..... Castigo del Criminal

Conocida es la historia de los monges en estas inaccesibles montañas nevadas y los grandes servicios que prestan a los viajeros extraviados sirviéndoles de guía y facilitándoles recursos contra la intensidad del clima; así como los perros que prácticos en el país, bajan a los más hondos precipicios llevando alimentos y espíritus, para reanimar a los infelices que serían víctimas sin el auxilio de estos animales que los guían y aún sacan a rastro por sendas cubiertas de nieve que nadie conoce, y por donde ningún poder humano podría -

*transitar sin el auxilio de estos valerosos animales. Para este objeto se ha enseñado un hermoso perro de Terra Nova, que bajará por las montañas llevando socorros a los extraviados, saltará una ventana al verse encerrado para ir a salvar a un inocente niño, el que logra libertar de una muerte cierta conduciendolo a la hospedería encima de su lomo. También una decoración completa de montañas nevadas; se oirá el huracán y se verá nevar y el desprendimiento de las nieves por la detonación de las armas de fuego.*

*Se terminará con BAILÉ"*

El texto no es otra cosa que una muestra ejemplar de la incorporación sistemática de efectos visuales espectaculares a la escena decimonónica: batallas aéreas, dramas submarinos, combates de monstruos, escenas fantasmagóricas, aventuras militares, catástrofes geológicas, permiten concluir que no había límite alguno a la imaginación productiva de estos hombres de teatro. Los peligros que entrañaba la necesaria miniaturización y la segura pobreza -- que en muchas ocasiones alcanzaba a tales realizaciones -- eran sin duda suplidos por la ingenua buena voluntad de unos espectadores a los que la novedad sorpresiva del espectáculo impedía cualquier forma de comunión que no fuera la de una intensa adhesión. Hoy -- sin duda, colocados por la perfección de los efectos especiales -- y el desarrollo narrativo del film en otro umbral de exigencia, -- estos experimentos decimonónicos nos parecerían de una insostenible puerilidad. El texto que acabamos de citar parece presagiarlo, pero el fenómeno es también perceptible si nos damos cuenta hasta qué punto chirría incluso para el público infantil la impresión -- de realidad en las "back projections" de los films americanos -- incluso de la década de los cincuenta, cuando hace pocos años incluso el público adulto era capaz de consumirlas sin distanciarse.

La elección de los temas muestra la intensa comunión que existía con las formulas del espectáculo óptico a que acabamos de hacer referencia y demuestra, a través de una larga lista de temas que se abre en Méliès y llega al cine más estrictamente con--

temporáneo (catástrofes, batallas estelares ...), una permanencia sin duda asombrosa.

Es evidente que en la perspectiva del tratamiento que hemos conferido a la comedia barroca podríamos trazar una línea -- que, salvando el paréntesis neoclásico, corre ininterrumpidamente desde el teatro barroco a la escena romántica (piénsese tan solo en la rehabilitación de autores barrocos por los mentores de la nueva expresividad) prolongándose en diversas formas escenográficas decimonónicas para ir a sumirse en una tradición que el cine continuará alimentando hasta nuestros días. Para explicar las razones de un tan profundo enraizamiento habría que proceder a un desarrollo sistemático de la aplicación de las tesis glosadas en relación a la cultura de la imagen durante el período barroco. Las tesis que, a su vez, Hassan el Nouty esboza en su libro sobre la problemática del espectáculo decimonónico podrían coadyuvar muy eficazmente a este propósito de cimentación profunda. La valoración de la sensibilidad y la rehabilitación del sentimiento como parte de la ofensiva llevada por la burguesía contra la aristocracia feudal en su afán por inaugurar un nuevo sistema de valores opuesto a la frialdad de buen tono del siglo del espíritu volteriano, no deja de ser deslumbrante para quien se apasiona por estos aún poco formalizados senderos de la antropología cultural. (28)

Por último, en la perspectiva de todo este análisis, no es difícil comprender por qué si el gran espectáculo no es privativo del cine, el cine frustrará esa tendencia al gigantismo de la puesta en escena teatral al mostrarse como un medio más propicio, tanto técnica como económicamente, para acometer la utopía del teatro ideal aunque sea "al precio de una ruptura total con la ceremonia original". (29)

Pero si hemos rastreado así las raíces de ciertas formas espectaculares características del cine, tiene, para el objetivo de esta obra, más interés proceder de igual manera con los modelos narrativos del teatro dentro de la común tendencia a privilegiar los contenidos visuales que se da en el drama decimonónico. El testimonio, frecuentemente citado, de Owen Davis, un autor --

egresado de Harvard que comenzó su carrera teatral en 1.902 ser repetido aquí:

*"Uno de los primeros trucos que aprendí fue que mis obras tenían que ser escritas para un público que a causa de los grandes y ruidosos - teatros, desprovistos de alfombras, no siempre alcanzaba a captar las palabras, sobre todo, además, porque en gran medida se integraba con gente que no hacía mucho que residía - en el país, y no podía tampoco haber comprendido todo el texto. En consecuencia decidí es cribir más para el ojo que para el oído, e hi ce que cada emoción se convirtiese en acción, utilizando el diálogo sólo para expresar los nobles sentimientos tan caros a este tipo de público". (30)*

Esta tendencia se incrementaba de acuerdo con Fell por la influencia de la Ley de Licencias que llevaba a representar - los dramones de la época como "pantomimas acompañadas de música".

La inclinación hacia la pura acción manifiesta en este tipo de obras junto con la práctica de mostrar carteles con las réplicas escritas en los momentos en que la explicación no podía ser omitida, proporcionaría, a salvo de determinarse su importancia cualitativa real, una base excelente de aproximación a las más corrientes formas narrativas del cine mudo.

Fell ha documentado también algunas fuentes corrientes de situaciones dramáticas en la imagen prefotográfica y en la literatura consumida en la época. En cuanto a las primeras, recuerda dos ejemplos surgidos de obras: "The Drunkard's Children" (de nuevo una lección de moral a costa del borracho) y una versión de Napoleón que se limitaba a poner en escena momentos estelares de la vida de este, prescindiendo de articular un relato sobre ellos. En realidad se trata de una viejfsi ma tendencia teatral que, si de un lado recuerda ciertas formas del teatro oriental, de otro anticipa la discontinuidad narrativa de los "tableaux vivants" propios del primer cine mudo.

En relación a las fuentes escritas Fell selecciona muchos temas que han conocido una larguísima supervivencia precisamente en gran medida gracias al cine: Sherlock Holmes, Billy the Kid, The Westerner, La Cabaña del Tío Tom, The Clansman, Ben Hur, Camille, El Prisionero de Zenda, El Conde de Montecristo, Frankenstein, El Signo de la Cruz. (31)

Si estamos de acuerdo en que una buena parte de los modos de narración específicos del cinematógrafo provienen de la necesidad de resolver determinadas situaciones argumentales, no podemos pensar que estas fueran patrimonio exclusivo del cine. El melodrama decimonónico abunda en buen número de los que luego encontraremos en el cine de los primitivos y en particular en el de Griffith. Tal es el caso del "salvamento en el último minuto" al que sus contemporáneos llamaron "final a la Griffith" y que según documenta Fell encontramos ya en 1.867 en la obra de Augustin Daly "Under the Gas Light" que nos muestra el rescate de una persona tendida en la vía del tren. El rescate a través del telégrafo que reencontraremos en Griffith ("The Lonedale Operator", - 1.911) parece haber sido utilizado por Boucicault, una de las figuras claves del teatro de la época, en "The Long Strike" (1.866) y el rescate de un grupo de hombres y mujeres sitiados lo encontraremos en un "western teatral" de Fyles y Belasco (junto con Boucicault, el otro gran nombre del momento) "The Girl I left Behind Me" (1.893). Volveremos a encontrarlo en el climax de "El Nacimiento de una Nación", y a partir de ahí lo veremos convertirse en una de las situaciones argumentales clásicas del western y en general del cine de aventuras: "The Iron Horse" (1.924) de John Ford (que había participado como figurante enmascarado del Klu Klux Klan en el rodaje de la película de Griffith), "La Patrulla Perdida" también de Ford, "Unconquered" de Cecil B. de Mille, "La Diligencia" (aunque esta vez el grupo de sitiados corriese sobre cuatro ruedas), "Sólo el Valiente" (1.950) de Gordon Douglas, etc.

Existe otro nuevo problema que las nuevas maneras de narrar del siglo imponían al relato: la existencia de dos líneas argumentales que discurren simultáneamente. Sabemos que el cine,

codificando como sucesión la simultaneidad mediante el empleo de la alternancia, prone así uno de sus sintagmas específicos: el montaje paralelo.

Pero no sería lógico pensar que un problema narrativo de tan honda trascendencia puede ser el exclusivo resultado de la aparición y desarrollo de nuevas formas de significar. El problema trasciende los límites de las diversas materias expresivas. La solución es lo que es específico de cada una de estas, lo que tiene que adaptarse a la especial materialidad y a las potencialidades de cada una de ellas. Si la solución cinematográfica se halla más cerca de las artes discursivas (el propio Griffith intentará apoyarse en Dickens y Eisenstein, lo veremos enseguida, intentará cimentar la hipótesis) la solución teatral, va a ser más plástica. Recurrirá a la división, a la compartimentación -- del espacio escénico para mostrar simultáneamente las acciones paralelas. Curiosamente este es el primer método al que recurrió el cine (se verá al analizar los antecedentes de la triple pantalla de Gance) y, aunque pronto caído en desuso, ha subsistido en el inventario de usos codificados como solución muy convencional a problemas precisos (por ejemplo, la clásica escena de una conversación telefónica) lo cual no quiere decir que no sea susceptible de tratamientos inteligentes por parte del cine moderno, bien desarrollando su capacidad significante, bien citándolo con clara intención de homenaje. En cualquier caso se trata de un problema abierto a nuevos desarrollos, a nuevas soluciones como nos demuestra la novela (más libre que el cine para situarse en vanguardia de la experimentación) si pensamos aunque sea sólo en ejemplos que nos son próximos en la doble columna de "El Curandero de su Honra" de Pérez de Ayala o en la interpenetración línea a línea en "Rayuela" de Julio Cortazar.

El escenario múltiple podía ser empleado también para solucionar nuevos requerimientos del relato en orden al ritmo narrativo, la fluidez en el desarrollo de la intriga y la sutura entre las escenas. Lo que en la novela no tenía más límites que la concepción del autor, en el relato se veía seriamente limitado por dificultades técnicas.

Quizá como consecuencia de esa ubicua movilidad que abría

en la novela las puertas de un universo sin límites en mutación permanente, la imaginación de los autores que trabajaban en el terreno del melodrama se adaptaba cada vez peor a la circunscripción de la acción a unos pocos, poquísimos escenarios. Las largas transiciones entre decorados características del teatro clásico chocaban con este afán de localización múltiple y sobre todo con la exigencia indispensable de sostener el ritmo y la fluidez narrativa necesarios para mantener viva la intriga, pero no conviene olvidar que los parámetros naturalistas bajo los que se mueve el arte desde la segunda mitad del siglo hacen que se cree una tensión permanente entre las exigencias de tempo (que requieren cambios de escenario muy rápidos) y las exigencias de realidad (necesitadas de complejas escenografías que requieren un largo tiempo para ejecutarse).

La solución lógicamente tenía que venir marcada por los progresos técnicos en dos órdenes: escenografía e iluminación.

En cuanto a la escenografía, la sustitución de los decorados de telones y bastidores de la práctica renacentista por el decorado tridimensional, entrañó no pocos problemas. Los cambios que se hacían a la vista del público y que eran un elemento de atracción para el espectador que podía contemplar la maravillosa transformación de un escenario en otro, se tornaron imposibles. La escenografía tuvo que ensayar otros métodos: desde el escenario múltiple hasta la ascensión de los decorados desde el foso, pasando por la experimentación de enormes plataformas giratorias. (32)

Más interés en nuestra perspectiva precinematográfica ofrecen los progresos registrados en la iluminación teatral. La sustitución del aceite por el gas como combustible de las lámparas en los escenarios londinenses en 1.817 marcó el comienzo de ese proceso. Aunque aumentó considerablemente la peligrosidad de los espectáculos teatrales (casi 400 teatros ardieron en Estados Unidos y Europa entre 1.800 y la llegada de la electricidad) (33), se consiguió un control de la intensidad lumínica -- que abría enormes posibilidades expresivas, que multiplicaron la aparición de todo tipo de efectos en los libretos. A nosotros nos interesa de forma especial el hecho de que hacia 1.860 fuese

posible apagar totalmente las lámparas de gas y volverlas a encender haciendo saltar una chispa. Gracias a esto se consiguió fundir (hoy diríamos que "en negro") una escena en otra, suavizando las transiciones. Aunque no sea posible determinar un orden de prelación entre las técnicas de fundido de la linterna mágica y del teatro, parece evidente que nos hayamos ante el -- origen del código de puntuación del film de diégesis, cuya permanencia y extensión lo eleva a un nivel de generalización que muy pocas prácticas cinematográficas conseguirán alcanzar.

Estas nuevas posibilidades lumínicas abrieron nuevas -- perspectivas a efectos de los que el cine, en su día, habría de sacar mucho partido, en la dirección de lo sobrenatural, lo fantástico y lo maravilloso, exactamente igual que las fantasmagorías ópticas lo estaban haciendo. El grado de generalidad que alcanza el fenómeno permite conectarlo con la revalorización de las formas del pensamiento mágico de que hemos hablado en el barroco y derivarlo a la historia del cine donde desde que Meliés (un hombre, no lo olvidemos, formado precisamente en las prácticas teatrales y prestidigitatorias del Théâtre Robert Houdin) -- abriera para el celuloide estos nuevos dominios, no han dejado de ser una constante en la adhesión del público y el interés de los cineastas.

Pero no sólo es el nuevo continente temático el que nos interesa, sino la utilización de este tipo de efectos en formas de manejo temporal y psicológico que anuncian el cine concretamente en la expresión de flash-back, del flash-forward, de la alucinación y del sueño. Estos efectos se lograban mediante representación a través de telones o por proyección mediante linterna mágica, lo cual presenta una interpenetración de los medios capitales para la génesis estética del cine que no puede por menos que interesar al investigador de estos temas. Es curioso notar que la jerarquización de los niveles de realidad denotada mediante el telón o la transparencia es análoga en su efecto visual a la que luego en el cine se realizará mediante la sobreimpresión.

Los efectos recopilados por Fell son muy expresivos:



En "The Frozen Deep" (1.857) una obra escrita por Charles Dickens y Wilkie Collins encontramos un flash-back: un intrépido viajero polar contempla en su campamento entre los hielos a la --chica que dejó tras de si en su tierra.

En "The Bells" (1.871) una obra de Leopold Lewis que fué llevada al cine en 1.926 con Lyonel Barrymore y Boris Karloff, tenemos un ejemplo de flash-forward. Mathias, un asesino inconfeso, asiste, mientras duerme en una posada alsaciana, a su propio juicio. Un telón de muselina que se levantaba tras el durmiente permitía el efecto. (34)

Pero lo que resulta más sorprendente para el investigador es la identificación en el teatro del siglo XIX de procedimientos de escritura análogos a los del cinematógrafo. Juzgue cada uno --por si mismo a través de las descripciones que Fell hace del prólogo teatral con que David Belasco, autor, productor, director y actor comenzaba en 1.905 su obra "The Girl of the Golden West" - (cuyo libreto, igual que el de otra adaptación de Belasco "Madame Butterfly" inspiró la conocida opera de Puccini "La Fanciulla del West"):

*"Belasco enrolló todo un telón de fondo pintado para una gran panorámica mostrando el descenso desde un pico en las Sierras, desde la ladera a una cabaña por un estrecho sendero de montaña - hasta un campamento de mineros y luego una escena típica frente al Polka Saloon. Se agregan entonces sonidos de banjo, canciones y ecos provenientes de una sala de juego. Allí la iluminación se atenúa gradualmente hasta llegar a la total oscuridad. Cuando se hace de nuevo la luz, la escena se ha cambiado para mostrar el interior del establecimiento y se inicia la acción. (35)*

Parece innegable que nos hallamos en presencia de una auténtica forma de expresión a través de la imagen y el sonido. - Como solución convencional, es muy similar al comienzo de multitud de films: una larga panorámica descriptiva que a través de una estricta continuidad, de un auténtico raccord de escenarios

enlaza con el interior del "saloon" donde comienza la acción. Pero ¡qué poder de contar a través de las imágenes, de describir - un entorno, de oponer, sin palabras y sin acción, la tranquila - paz de la naturaleza al crispado hervidero de la civilización! - ¿Cuánto tiempo tardará el cine, que está literalmente en los años del "Viaje a través de lo Imposible" y "La Vida de un Bombero -- Americano" en ofrecernos una forma de expresión tan madura?. Ahora se entiende hasta qué punto, cuando sus contemporáneos llamaron a Griffith el Belasco del cine, le estaban regalando un encendido elogio.

Dion Boucicault no le va a la zaga a Belasco. En su obra "The Sanghraun" de 1.875 encontramos la siguiente indicación:

*"Interior de una prisión: gran ventana a la derecha, un viejo hogar al centro derecha, pequeña ventana en el centro, puerta a la izquierda. La ventana de la derecha da al exterior y al patio. La escena se desplaza: el eje un punto detrás. - La prisión desaparece y se muestra el exterior de una torre, donde Conn se aferra a la pared y Robert se arrastra por un edificio" (36)*

La modificación con fines expresivos del punto de vista en el curso de una acción única, preludia formas nuevas de relatar historias por esporádicas que fuesen y por mucho que los medios técnicos pusiesen serias trabas a su realización.

Pero el ingenio de Boucicault no para ahí. En otra de sus famosas obras "Arrahna-Pogue" encontramos una escalada libre así ejecutada:

*"La escena cambia en el exterior de la misma torre, se ven la parte externa de la celda y la ventana por donde acaba de escapar. Shaun está apoyado contra la pared y trepa por la hiedra. - La torre se va hundiendo a medida que trepa; se ven encender las ventanas de la sala de guardia iluminadas por dentro, y por encima de todo el veredón con un centinela de guardia" (37)*

Aunque los medios sean exactamente los opuestos (el punto de vista permanece fijo, el escenario se mueve) nadie se resistirá a asimilar el efecto a un clásico movimiento de grúa.

Otros hilos podrían ser tendidos: El esfuerzo coincidente de Belasco y Griffith por reprimir la exageración gestual propia del melo en aras de una interpretación más próxima a la naturalidad; la provisión de un marco para la escena, análogo al que rodearía las primitivas pantallas cinematográficas y que aún subsiste en algunas salas; la congelación de los momentos de acción que es una vieja práctica cinematográfica que aún hoy se continúa empleando con excelentes resultados. (38)

Más interesante es sin embargo el empleo de la música, - que si disminuyó en relación a los orígenes en los que se forjó la etimología del término melodrama, no por ello dejó de ser un elemento importante de esas complicadas y efectistas tramas moralizantes. Las indicaciones escénicas se hacían, de acuerdo con - Fell, en los términos de "alarmante confuso", "música para expresar parloteo", "dolor y desorden", "duda y terror", "dolor y alarma", "carreras apresuradas".

Norman O'Neill, el más célebre compositor teatral de su época, en un clásico ensayo publicado por el Boletín de la Asociación Musical de 1.910-1.911 sobre la música para el teatro, distingue tres géneros básicos: el intermezzo, la música escénica y la música compuesta especialmente para el drama teatral. El intermezzo tenía como función principal unir las escenas y prolongarse durante los intervalos. La música escénica incluía danzas, -- marchas, canciones, acompañamiento del texto (se cita expresamente el monólogo del climax de "The Bells") y otros motivos como - el "trémolo" cuando entra el villano en escena o el tema sentimental de la heroína. Las partituras "ad hoc" eran para O'Neill el elemento central del trabajo del músico teatral. El texto es preciso en indicaciones sobre la manera de trabajar: Discusión - con el autor y el productor (o el director) sobre los momentos - en que la música debe ser empleada, compenetración con el espíritu de la obra, sincronización con la acción dramática, jerarquización en relación a la acción muda y al diálogo, combinación de los grupos instrumentales (metal, cuerda, madera) en relación al

caracter del drama ... (39). ¿Qué compositor de la época dorada - de Hollywood se llamase Max Steiner, Dimitri Tiomkin, Bernard Herrmann o Miklos Rosza no hubiese suscrito palabra por palabra las reflexiones de O'Neill?

Por último permitasenos traer aquí una cita que recoge -- Fell de un epígono del melodrama "Maid of Genoa" de 1.920:

*"Los combatientes cada uno con una espada corta, roma, con cazoleta en la empuñadura, lanzan sus golpes al compás que marca la orquesta. En ocasiones cada nota tiene su choque de aceros correspondiente, en otras los luchadores interrumpirán la acción en "descanso mínimo" y sólo volverán al combate previa orden musical". (40)*

A pesar del abismo que en cuanto a complejidad y a elaboración los separa ¿qué aficionado al cine podría evitar pensar - en la batalla sobre el lago Chud de Alexander Nevski, en que las imágenes de Eisenstein y la música de Prokofiev se funden en un soberbio efecto polifónico?

En conclusión, es evidente que a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX se iba edificando un teatro para la vista depositario de nuevos modos de narración y exponente avanzado de -- una cultura de las imágenes, antigua en sus raíces pero en progreso permanente en la época. Estos nuevos modos de narración visual, pese a que van superando con dificultad los inconvenientes técnicos que se oponen a ellos, encontrarán en el cine un vehículo idóneo capaz de sustituir con ventaja la lastrante materialidad del teatro (a pesar del desgarré que supone privarse del primado de lapresencia viva) en múltiples aspectos: expresivos, técnicos, económicos ...

El trasvase de formas de relatar, de procedimientos de escritura, parece asegurado por el hecho, fácilmente entendible, de que el reclutamiento de efectivos humanos para el cine se hizo a partir del teatro y en especial de los pequeños teatros suburbanos. (La resistencia al cine de los grandes actores y directores de la época tardó décadas en vencerse). Nos falta aún, no obstante, una más precisa investigación sociobiográfica que aporte datos suficientes a esta hipótesis.

La consolidación del cine como arte narrativo va a devorar a las formas de espectáculo que fueron el alimento preferido de las masas urbanas del siglo XIX: el folletín, el melodrama, - el espectáculo óptico perderán su razón de existir ante el avance arrollador de las imágenes en movimiento. La novela y el teatro, liberados de buena parte de sus antiguos cometidos, podrán abordar así una búsqueda más pura: la investigación y la experimentación de nuevas formas expresivas.

### II.3.3 Cine y novela. Reflexión sobre el "precine".

Hay que ser bastante más críticos a la hora de valorar la influencia de la novela en el cine. Es evidente que el cine proporcionará una base objetiva que permita pensar en la homología estructural novela-cine. El tema es una de las más pertinaces -- constantes de la teoría y la práctica cinematográficas: Griffith, Stroheim, Thibaudet, Fuzellier, Lukacs, Eisenstein, Sklovski, Mity, Agel, Lawson, Pasolini, Baldelli, Ropars, son algunos de los nombres que acuden a la memoria a la hora de recordar las dimensiones de esta contribución.

La novela ha sido sin duda la fuente argumental más importante con la que el cine ha contado y sigue contando a lo largo de su historia (si exceptuamos lo que se refiere a la comedia y - al género musical). Es evidente que este hecho se apoya sobre una estrecha comunidad de modos narrativos: unas posibilidades de utilización espacio-temporales que el primado de la presencia en el teatro hacía difíciles (aunque como hemos visto los progresos técnicos y el ingenio derrochado para colmar las insuficiencias intrínsecas del medio a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX había sido notable).

La vinculación era explícita al menos desde que Griffith sentenció las protestas de sus detractores en el rodaje de "Enoch Arden" con la famosa frase de que *"hacemos cine como Dickens escribía"* que remataba diciendo: *"En realidad se trata de los mismos, contar historias en imágenes"*. (Ver 7.3).

La influencia es directamente hipotetizable ya sea por la transcodificación a imágenes de una narración concreta (con la evidente asunción de procedimientos narrativos) ya a través de -

una concepción narrativa sedimentada por miles de lecturas en estratos más o menos profundos del cerebro de los autores y que aflúa provocada o inconscientemente en el manejo de los elementos narrativos en las fases productivas de la obra fílmica. O bien por intermedio de las formas de espectáculo ya analizadas que participan de esa interpenetración de formas narrativas de fines de siglo.

El problema es que la actitud teórica al respecto ha propiciado todos los excesos imaginables bajo las poco cautas formas del "precine" desde que a Thibaudet se le ocurrió definirlo y desde que el Congreso de Filmología de 1.955 en la Sorbona admitió oficialmente su existencia. Y como muy bien ha dicho Hassan el Nouty el "precine" (es decir el intento de desvelar indicios de los modos de la especificidad narrativa cinematográfica en las manifestaciones artísticas anteriores al cinematógrafo) "*no se remonta al diluvio*" (41). Y al diluvio no, pero a los clásicos griegos y latinos, por lo menos, se ha querido remontarlo y así se ha hablado de la cinematograficidad de "La Ilíada" o de "La Eneída", en un intento sin duda lleno de buenas intenciones, a medias dignificador y a medias arqueológico, de hundir las débiles raíces del cine en lo más profundo de la cultura occidental.

Y su justificación no sólo se ejerce en la dirección de las artes tradicionales al cine, en un momento en que hay que reivindicar la calidad artística del cine frente a la hostilidad de los medios intelectuales más conservadores, sino también desde el cine a las artes tradicionales por un fenómeno que afecta "*malgré soi*" incluso a quienes más reacios se muestran a las nuevas formas y que es el predominio devorador del cine y en general de los nuevos medios audiovisuales en la sociedad en que vivimos. Por eso si en el siglo XVII "*la pintura se alza -- hasta un papel de modelo para todas las demás artes -- incluyendo las literarias -- al que todas tratan de aproximarse*" (42) hasta el punto de que se acuña el neologismo "pintoresco", también "cinematográfico" va a servir para designar cualquier tipo de impresión audiovisual, traducida a palabras o a manchas de pintura, caracterizada por una fuerte pregnancia de lo real. Ese nue

vo punto de vista para abordar los fenómenos del pasado es una - lógica consecuencia de la mutación de hábitos culturales, pero - que ha de ser tan vigilada como su empobrecedora degradación vul- gar: la costumbre de ciertos sectores pretendidamente intelectua- les de apostrofar por ejemplo todo ambiente refinado o vagamente decadente de "viscontiano" o toda exhuberancia "felliniana".

Que existen razones estructurales que no solo permiten - sino que incitan al comparativismo es evidente. Que se trate de un recurso creativo no es muy grave: cada uno es dueño de buscar -- sus fuentes de inspiración donde le parezca y evidentemente de - bucear en las tradiciones representativas y narrativas a la bús- queda de sugerencias para las propias concepciones artísticas y es seguro que en la historia del cine este trasvase de sugerencias e iluminaciones ha jugado un papel de incalculable valor.

Pero para construir sobre ello una actitud teórica hay que ser más riguroso y medurado y rigor y medida es algo que - falta a la mayoría de las contribuciones que conocemos sobre el "precine" aunque, insistamos, no falten las sugerencias preciosas y los paralelismos atinados. Hablan los hechos:

*"Quedaba esa temible infantería del ejercito de España, cuyos recios batallones tupidos, semejantes a otras tantas torres, pero torres que saben separar sus brechas, permanecían inmovibles en medio del desastre general" (43)*

Según Agel, en este texto de Bossuet, tenemos un magnífico travelling.

*"Vix e conspectu circumlae telluris in altum  
Vela daban laeti et spumas salis aere ruebant  
Cum Juno aeternum servans sub pectores vulnus  
Haec secum". (44)*

De nuevo Agel propone este texto de Virgilio como ejemplo de la actitud que nos autoriza a ver en el desarrollo de muchos hexámetros la realización de un largo movimiento de cámara. La brusca introducción de Juno es exactamente la brusca - introducción de los indios en "La Diligencia". Aún más:

*"Dans le clapotements furieux des marées  
Moi, l'autre hiver, plus sourd que les cerveaux d'enfants  
Je courus, et les péninsules démarrées  
N'ont pas subi tohu-bohu plus triomphants" (45)*

Esta estrofa de Rimbaud le parece a Henri Agel welliesiana: las palabras del segundo verso, el desplazamiento repentino del tercero, el encabalgamiento, los choques de consonantes fuertes, corresponden bien a esa oposición de planos, a esa discordia dinámica (llamada conflicto en Eisenstein) que encontramos en las películas de Welles.

Más inteligente se muestra el propio S.M. Eisenstein, aunque sus documentadas tesis considerando con su universal cultura a Domenico Theotocopuli entre los precursores del cine no dejan de parecer un poco forzadas, a pesar de la fascinación que despierta el ingenio con que está expuesto su pensamiento:

*"Las proporciones realistas han sido alteradas y mientras parte de la ciudad es exhibida desde una dirección, un detalle de ella se exhibe desde la dirección exactamente opuesta.*

*Por eso es por lo que insisto en incluir al Greco entre los precursores del montaje fílmico. En este ejemplo particular aparece como un precursor del noticiero, porque su "reedición" es más informativa que en su otra "Vista de Toledo" (pintada en el mismo período). En este trabajo realizó una no menos radical revolución en el montaje del paisaje realista, pero hecha a través de una tempestad emocional que ha inmortalizado el cuadro". (46)*

En otro texto Eisenstein esquematiza de la siguiente forma un largo fragmento de Oliver Twist.

- "1. El anciano caballero*
- 2. Marcha de Oliver*
- 3. El anciano y el reloj. Es claro todavía*
- 4. Digresión sobre el carácter del señor Grimwing*



5. Los dos ancianos y el reloj. Crepúsculo.
6. Fagin, Sikes y Nancy en la taberna
7. Escena en la calle
8. Los dos ancianos y el reloj. Las lámparas -  
de gas están encendidas
9. Oliver es arrastrado hacia Fagin
10. Digresión al principio del capítulo XVII
11. La visita del señor Bumble
12. Los dos ancianos y la orden del señor Brow-  
low de olvidar para siempre a Oliver

La asimilación literal de esta estructura a los finales a lo Griffith no está exenta de problemas: "Como podemos ver tenemos ante nosotros un modelo típico de montaje paralelo de dos aspectos de la historia uno de los cuales (los ancianos que están aguardando) aumenta emocionalmente la tensión y el drama -- del otro (la captura de Oliver). Griffith ha ganado sus laureles más gloriosos presentando a sus 'salvadores' corriendo a -- salvar a la 'heroína perseguida' con ayuda del montaje paralelo" (47).

Y sin embargo la diferencia de tempo que parece constituir el mayor obstáculo para la asimilación aparece considerablemente aligerado si la referimos a la escena de la feria de "Madame Bovary".

Siguiendo con Flaubert cabe hacer referencia a la afirmación de Harry Levin:

"El material embrionario para su novela comprendía unas 3.600 páginas manuscritas. La función demiúrgica de reducir esta masa a su forma presente podría compararse al montaje de un film y más que hablar de la 'composición' de Flaubert en sentido pictórico, podríamos referirnos al montaje cinematográfico". (48)

La comparación es brillante y sugerente pero debe ser admitida con reservas.

Es perfectamente admisible la comparación que hace Fell entre el montaje ideológico (que Porter esbozará en "The Ex-Con

vict" y "The Kleptomaniac" y que perfeccionará Griffith a partir de Corner in Wheat" y sus obras mayores) y el capítulo ocho de "The Octopus" (1.901) de Frank Norris: "El deambular sin rumbo - fijo de la campesina con su hija, ambas muriéndose de hambre, es cenas que Norris intercala con otras que muestran una gran comi-lona en una lujosa mansión de los alrededores. Cada una de las - 'tomas' se va describiendo con menor duración, hasta que por fin la madre muere en el momento en que termina la escena, ambas es-cenas en párrafos únicos" (49)

Pese a lo discutible de denominar como tomas los fragmentos del capítulo, el hecho de que esta forma de montaje paralelo se es- tructure sobre la intensificación del ritmo y la comunidad en el espacio y en el tiempo en las obras de Porter y Norris, legitima la comparación. Sin embargo otras afirmaciones de Fell nos devuelven a lo más caricaturizable de los excesos del "precine". He aquí - esta cita inaudita, sin más comentarios: "Por no contar con pája-ros o globos, los novelistas victorianos más de una vez se velan en dificultades para mantener la integridad de sus movimientos de cámara" (50)

La interesante obra de C.E. Magny "La Era de la Novela -- Americana" no está exenta de semejantes excesos cuando intenta -- convencernos de que "Ya en Proust se encuentra un perpetuo despla- zamiento del aparato registrador que, a decir verdad, se efectúa en una sola dimensión: la profundidad" (51). Pero sin embargo hay que agradecerle muy interesantes aportaciones sobre la estética - comparada de la novela y el cine, la función de la elipsis en la nueva retórica común al cine y a la novela de nuestro tiempo y la influencia del modo de aprehensión cinematográfico en la llamada - técnica behaviorista de la novela americana.

La discusión sobre esta faceta apasionante de la teoría - cinematográfica debe detenerse aquí. Creo haber abusado de la ci- ta ajena, pero me parecía imprescindible al hilo de las fuerzas - formativas del cine caracterizar los aciertos y peligros de esta forma de evaluar la influencia de la literatura sobre el cine que impide una aproximación teórica que nos permita avanzar realmente en la resolución de uno de los problemas genéticos capitales que la teoría cinematográfica tiene planteados. La tarea requiere la

edificación, lejos del torpe y fácil analogismo, de unas premisas desde las que abordar seriamente el problema y un profuso estudio de textos que abarque todas aquellas disciplinas que puedan revelar la existencia de códigos narrativos comunes.

Es evidente, para mí, la existencia de una comunidad de modos de narración entre las diversas artes del relato. Modos de narración que si la evolución de la literatura contemporánea ha puesto en crisis, continúan firmemente arraigados en las artes destinadas al consumo masivo, en un fenómeno paralelo al que observamos en el campo de la plástica, en que la destrucción de las convenciones, vigentes durante cinco siglos, del espacio perspectivista del Renacimiento, que se opera en las artes plásticas a partir del Impresionismo, se perpetúa en la iconografía popular, la fotografía, la revista ilustrada, el comic clásico y el cine.

Esta herencia decimonónica, el entronque directo de autores victorianos naturalistas y franceses y americanos con los directores responsables de la génesis y afirmación de la escritura clásica será una de las constantes de este trabajo. El estudio -- del modelo clásico se hará desde las premisas que permitan deducir por encima de la diversidad de sustancias de la expresión y -- de las especificidades de la forma de la expresión, los parámetros comunes que existen entre las diversas maneras de narrar: Las categorías que permitan elucidar el manejo de las categorías del -- tiempo y los modos de la enunciación constituyen una base que, sin necesidad de hablar de tomas, montaje, movimientos de cámara, permitirá la real aproximación común a las aún mal estudiadas relaciones entre el cine y la novela. Y por último la estrecha conexión entre los nuevos modos narrativos de nuestro siglo y la evolución del relato clásico cinematográfico, será analizada en los últimos capítulos.

De esta forma creo que se puede abordar el problema sin -- los peligros con que los teóricos del "precine" llevaron la cuestión a una vía muerta de dudosa utilidad técnica. Hay que coincidir necesariamente con el juicio exacto de Hassan el Nouty cuando dice que "el estudio del 'precine' se confundiría así con el inventario de los procedimientos descriptivos o figurativos que ---

- 69 -

*tienden a traducir escrupulosamente el movimiento de la figura humana". (52)*

NOTAS AL CAPITULO II

- (1) En esta descripción como en tantos otros momentos a lo largo del epígrafe seguimos de cerca a MARAVALL, J.A.: La Cultura - del Barroco. Barcelona. Ariel. 1.981
- (2) MENENDEZ PIDAL, R.: De Cervantes y Lope de Vega. Madrid. Espasa Calpe. 1.973 p.99. Una información completa sobre la relación entre el cine y la obra teórica de Menendez Pidal se encontrará en UTRERA, R.: Modernismo y 98 frente a Cinematógrafo. Sevilla Universidad. 1.981 pp.95-103
- (3) MENENDEZ PIDAL, R.: Op.cit. pp.112-113
- (4) Cit. por Idem p.94
- (5) Idem p.124
- (6) Las citas de "El Arte Nuevo de Hacer Comedias" recogidas en este capítulo se hacen sobre la versión recogida en SANCHEZ-ESCRIBANO, F. y PORQUERAS MAYO, A.: Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco. Madrid. Gredos. 1.971 pp.154-165
- (7) Cit. por MENENDEZ PIDAL, R.: Op. cit. p.112
- (8) Idem. pp.113-121
- (9) Idem. p.98
- (10) Idem. p.108
- (11) Vid. Idem. p.99 donde Menendez Pidal ya había señalado el parecido.
- (12) MARAVALL, J.A.: Op.cit. p.479
- (13) ALEWYN.: L'Univers du Baroque (trad. francesa) Paris. 1.974 p.71. Cit. por MARAVALL, J.A. Op. Cit. p. 476
- (14) Vid. MARAVALL, J.A.: Op. cit. "Apéndice: Objetivos sociopolíticos del empleo de medios audiovisuales" pp.499-524
- (15) Vid. CERAM, C.W.: Arqueología del cine. Barcelona. Destino. 1.965
- (16) Vid. BARTHES, R.: Introducción al análisis estructural de los relatos en AAVV. Análisis estructural del relato, Buenos Aires. Tiempo Contemporáneo. 1.974
- (17) CERAM, C.W.: Op. cit. 33,34 Las referencias del libro de CERAM, excepto cuando se indique lo contrario no corresponden a la paginación (sólo existente en el desarrollo de los capítulos) sino a la numeración de las ilustraciones cuyos pies completan la abundante documentación gráfica que nos sirve de base.
- (18) CERAM, C.W.: Op. cit. 39 y 40
- (19) Idem, 69 y 71
- (20) Idem, 67
- (21) Idem, 68
- (22) Idem, 141 y 142
- (23) Vid. BLANCHARD, G.: Histoire de la bande dessinée. Verviers. - Marabout. 1974
- (24) FELL, J.: El filme y la tradición narrativa. Buenos Aires. -- Tres Tiempos. 1.977. pp.157-158
- (25) Idem. pp.156-157
- (26) HASSAN EL NOUTY. Théâtre et pré-cinéma. Paris. A.G. Nizet. - 1.978 pp.93-95
- (27) Idem. p.91
- (28) Idem pp.103-104
- (29) Idem p.110

- (30) Cit. por FELL, J.: Op. cit. p.37
- (31) Idem pp.37-39
- (32) Vid. MAC GOWAN, K. y MELNITZ, W.: La escena viviente. Buenos Aires. EUDEBA. 1.966 pp.86,88-90,340-341,343-344.
- (33) Idem. p.341
- (34) FELL, J. Op.cit. pp.53-54
- (35) Idem. p.44
- (36) Idem. p.41
- (37) Idem. pp.41-42
- (38) Idem. pp.47,48 y 53
- (39) Seguimos muy de cerca, resumiendole la glosa con citas hechas por MANVELL, R. y HUNTLEY, J.: Técnica della musica nel film. Roma. Bianco e Nero. 1.959, pp.14-17
- (40) FELL, J.: Op. cit., p.56
- (41) HASSAN EL NOUTY: Op.cit.p.95
- (42) MARAVALL, J.A. Op.Cit.p.509
- (43) AGEL, H. y G.: Viaje al cine (2 vols.) Madrid. Centro Nac. Sa lesiano. 1.967 p.47
- (44) Idem. pp.45-46
- (45) Idem. pp.57-58
- (46) EISENSTEIN, S.M.: El sentido del cine. Buenos Aires. Siglo XXI p.243
- (47) EISENSTEIN, S.M.: Teoria y tecnica cinematografica. Madrid. - Rialp. 1.957. p.243
- (48) LEVIN, H.: El realismo francés. Barcelona. Laia. 1.974 p.321
- (49) FELL, J.: Op. cit. p.101
- (50) Idem. p.91
- (51) MAGNY, C.-E.: La era de la novela norteamericana. Buenos Aires Juan Goyonarte. 1.972. p.81
- (52) HASSAN EL NOUTY: Op. cit. p.96

### III. LOS PRIMEROS ESBOZOS NARRATIVOS: LUMIERE, LAS PASIONES

#### III.1. Nacimiento del cine

Y por fin el cine. Numerosas incidencias, descubrimientos parciales, mejores técnicas jalonan un camino que intenta, desde hace tiempo, combinar el mecanismo de proyección de la linterna mágica con la animación de las imágenes por procedimientos mecánicos que se apoya en las características fisiológicas de la visión humana.

No interesa a los objetivos de este trabajo delimitar a quien podemos atribuir con seguridad su invención, determinar a partir de que momento podemos hablar con seguridad de cine. Esta atribución de paternidades en la historia de los descubrimientos es labor hoy de escasa relevancia además de incierta y se halla penetrada de inconfesables chauvinismos ajenos a los requerimientos de una investigación rigurosa.

Fué quizás un sentido demasiado estricto del beneficio comercial lo que impidió a Edison transformarse en el autor del empuje definitivo que permitiera la proyección de las imágenes animadas en una línea de progreso que él había iniciado al supervisar la perforación de las bandas y el empleo de película Eastman con soporte de celuloide. Edison, en efecto, intentó comercializar su invento sobre la base del consumo unipersonal que le parecía más rentable económicamente.

En la última década del siglo XIX los inventores que intentan resolver el problema de la proyección de las imágenes en movimiento se multiplican: Le Roy, Lauste, Dickson, los Latham, Armat, Jenkins, Anschutz, Skladanovski y un largo etcétera, llevarán a cabo estas experiencias.

Pero si tomamos el 28 de Diciembre de 1.895 (fecha ya tradicional de la primera proyección del Cinematografo Lumière) como punto de partida de nuestro trabajo no es por casualidad.

No se trata sólo de que la superioridad técnica del Cinematographe (obtenida gracias a la combinación de la excéntrica de Hornblauer y la película Edison) fuese muy superior a la de sus concurrentes y permitiese arrancar definitivamente al inven-

to de las imágenes en movimiento de la fase de experimentación -- científica. No se trata tampoco, aún con ser importante, de que - la novedad de sus temas la asegurase un éxito muy superior al de sus virtuales competidores y un triunfo casi universal. Se trata fundamentalmente de que en las películas de Lumière vamos a encontrar apuntados por primera vez muchos de los problemas que esta - investigación se propone contribuir a esclarecer.

### III.2 Lenguaje y elección consciente

Los primeros films Lumière, los de 1.895, se limitan al - puro registro mecánico de la realidad. La posibilidad de ver mo-- verse a unos personajes en la pantalla, la magia de las sombras - proyectadas que se animan y viven hace innecesaria e inútil cualquier otra innovación.

Ahí están, desafiando aparentemente a las convenciones de la física, las imágenes del Cinematógrafo, en estos años en que - la sorpresa y el asombro vienen de la mano del progreso científico: automóvil , luz eléctrica, fonógrafo, pantallas de rayos X, - aeroplano ...

Estamos ante un sueño ancestral materializado: la alucinación se convierte en alimento de consumo diario, los límites de - la realidad y del sueño se traspasan y se confunden. Los testimonios no faltan: Desde aquellos espectadores que se agazapan bajo sus asientos creyendo que el tren va a pasarles por encima, hasta aquel cronista del "New York Mail and Express" que el 12 de Octubre de 1.896 afirma convencido: "*La imagen así mostrada no es plana y de hecho no puede identificarse como fotografía ni aún con los más potentes gemelos de ópera. Las figuras poseen un claro y neto relieve y la perspectiva es a veces maravillosa. No hay ningún ruido que estorbe la ilusión y prosaica es en verdad la mente que puede contemplar estas escenas y tomarlas por irreales*". (1)

Desde el punto de vista que informa la investigación se - hace imprescindible tomar como referencia uno de estos films: -- "L'arrivé d'un train á la gare de la Ciotat". En él se ha querido ver con frecuencia el compendio de todos los puntos de vista que fundamentarán la autonomía de la expresión cinematográfica (desde el plano general al primer plano) así como un anticipo sorprendendo



te de la composición en profundidad y de las técnicas del plano secuencia que hallarán en Basin uno de sus exponentes teóricos - más equilibrados.

No se le puede negar a Louis Lumière en este film un --- acierto notable en el emplazamiento de la cámara y la utilización de un objetivo de gran profundidad de campo. Se puede coincidir, incluso, con Sadoul en que *"la cámara se transforma por primera vez en personaje del drama"*. (2)

Pero cualquier intento de aventurar hipótesis más allá - no sería sino una extrapolación indebida.

En efecto, este caso nos plantea el problema de la relación que hay entre lenguaje y elección consciente, entre lenguaje y violentación del mero registro de la realidad. "La llegada de un tren", aun *"conteniendo en germen la posibilidad de importantes desarrollos ulteriores"* (3), ignora que los contiene. Lumière no llegó de ninguna manera a entrever estas potencialidades. El desarrollo posterior de su obra muestra el escaso partido que obtuvo de ellas.

### III.3 La primera narración de la Historia del cine

Más importancia tiene para nuestro trabajo "El Regador Regado", la primera película de la historia del cine que comportaba una acción dramática, el primer relato.

El conflicto absolutamente elemental es bien conocido: Un jardinero riega tranquilamente el jardín. Sin que lo advierta, un niño interrumpe la salida del agua poniendo el pie en el tubo de goma. El jardinero extrañado mira la boca de la manguera, momento que aprovecha el joven para levantar el pie y poner perdido al regador. De nuevo repite la broma pero es sorprendido por un hombre que le persigue con intenciones nada pacíficas.

Este es sin duda el primer gag, el origen de lo que será la brillante tradición del género cómico cinematográfico e indiscutiblemente el primer film narrativo.

La inspiración dista, en cambio, de ser original. El gag estaba extraído de las páginas de un album editado por la Librairie Quantin en 1.874 (4). Descendiente más o menos directa de la imaginaria de Epinal, este tipo de literatura basada en las imá

genes había adoptado sus procedimientos de secuencialización, descomponiendo los episodios en cierto número de imágenes dispuestas en una página. En el album Quantin existía una historia, --- "L'Arroseur", de la que era autor Hermann Vogel, cuya situación como fuente de inspiración del film de Lumière está fuera de toda duda. Si es de por sí interesante consignar los modelos y las -- fuentes narrativas de los relatos cinematográficos y ello va a -- constituir una de las constantes de este trabajo, en este caso el parentesco se vuelve apasionante al descubrir la mutua influencia desde los orígenes de dos lenguajes nacientes: el cine y el futuro comic.

En años sucesivos Lumière explotó la anécdota cómica: "Le Photographe", "Charcuterie Mecanique" .... Su primer catalogo -- (1.896-1.897) contiene ya la embrionaria división de géneros que está en el origen de la gran escisión posterior: "Vues generales" y "Vues comiques", documental y cine de ficción.

Es notorio sin embargo el predominio de las primeras sobre las segundas. La realidad captada del natural predomina abrumadoramente sobre la realidad reconstruida, sobre las películas de argumento: de 358 films catalogados, sólo 23 pertenecen al incipiente género de las "vistas cómicas".

Otra vez Lumière se muestra poco intuitivo sobre el futuro de su invención: A partir de 1.897 las obras argumentales desparecen de su catalogo y son abandonadas en manos de la competencia.

#### III.4 Primeros pasos de la articulación secuencial a partir del documental.

Paradójicamente el camino hacia la articulación de una secuencia dramática no va a venir del lado del film argumental -- inaugurado con "L'Arroseur Arrosé" sino del lado del documental.

En efecto, aunque su fuente de inspiración en la imaginaria Quantin resolvía la narración en imágenes, descomponiendo la historia en nueve imágenes, el cine, dotado de la fantástica capacidad de reproducir el movimiento, podía filmar la breve anécdota sin interrupción desde el comienzo hasta el final.

Los problemas comienzan a plantearse cuando aparecen las primeras contradicciones entre la duración del film y la duración del acontecimiento; en definitiva entre el tiempo fílmico y el tiempo real.

La primera muestra embrionaria la encontramos en cuatro films de 17 metros cada uno filmados en 1.895 que recogían cuatro aspectos diferentes de la actuación del Cuerpo de Bomberos. El tema no era nuevo, había sido ya tratado por Edison en un brevísimo film de 1.894. No deja de ser llamativa la influencia que la épica urbana del bombero ejerció en los comienzos de la historia del cine y más concretamente en el desarrollo de su lenguaje narrativo a través de las obras que ya analizaremos de Williamson y Porter, para no hablar del partido que de ella extrajo el cine cómico. Sin duda se trata de un ejemplo expresivo de lo que Howard Lawson ha llamado "conflict-in motion", un tema cinematográfico por excelencia, una excelente posibilidad de poner a prueba las posibilidades narrativas del cine.

Las cuatro bandas llevaban los siguientes títulos que res podían exactamente a sus contenidos:

- "Sortie de la pompe "
- "Misse en batterie"
- "Ataque du feu"
- "Le sauvetage"

Las primeras proyecciones estaban separadas por el intervalo habitual entre films. Pero con el paso del tiempo acabaron constituyendo una única película, articulando así una secuencia dramática que esbozaba las posibilidades del montaje en el desarrollo de una temporalidad articulada sobre las elipsis.

De mayor importancia para la narración fílmica es la técnica que, fruto de una dilatada experiencia, llegaron a desarrollar los operadores de Lumière.

El propio Louis Lumière había sido el primer operador de actualidades cuando en Junio de 1.895 filmó "Le Debarquement des Congressistes".

El éxito de las representaciones del Gran Café le llevó a contratar operadores que él se encargaba de formar en las varias competencias que entonces requería el oficio: cámaras, proyec

nistas y hombres de laboratorio.

Es a esta escuela de operadores (Doublie, Mesguish, Pro mio, entre otros) a la que hay que atribuir la creación de las técnicas documentales del reportaje y las actualidades cuya influencia en el desarrollo narrativo del film es decisiva.

En el origen del desarrollo de esta técnica se halla una limitación material: el precio y la escasez de la película virgen así como la reducida capacidad de admisión de la misma en el interior de las cámaras. Por tanto, al enfrentarse a un acontecimiento cuya duración era larga, el operador primitivo se veía obligado a seleccionar fragmentos espacio-temporales significativos del acontecimiento, fragmentos seleccionados al azar, limitados por la intuición del cámara, por la dificultad de aproximarse físicamente a aquello que verdaderamente interesaba filmar y por la restricción que imponía la existencia de una sola cámara en cada uno de los acontecimientos registrados.

El resultado final era una serie fragmentaria de tomas -- que montadas, o mejor aún, empalmadas, según una lógica elemental, mostraban o describían el suceso.

He aquí un ejemplo, "La Visita del Zar a París" filmado en Octubre de 1.896. Está compuesto por siete tomas:

- 1.- Desembarco de los soberanos rusos en Cherburgo
- 2.- Entrada de los soberanos y del presidente en el hall de Cherburgo
- 3.- Los soberanos y el presidente en los Campos Elíseos
- 4.- Cazadores a caballo y spahis de la escolta
- 5.- Dragones de la escolta
- 6.- El general Saussier y su Estado Mayor
- 7.- La muchedumbre en la plaza de la Opera. (5)

Aquí encontramos ya en estado embrionario el modo de proceder del cine con la realidad: La selección del "continuum" real, la discontinuidad espacio-temporal, la elipsis como fundamento de la economía del relato (empleado el término economía en su sentido más literal) y la ordenación posterior, todavía torpe y desmañada, pero de acuerdo con una cierta lógica temporal.

En definitiva empiezan a bosquejarse las prácticas de montaje de las que va a arrancar el desarrollo narrativo del cine.

Los modelos genéticos de tal proceder, aunque dictados por razones de economía narrativa, hay que buscarlos como Sadoul ha demostrado en la manera de reflejar los acontecimientos que ha desarrollado otro hecho nuevo de lenguaje visual que con el tiempo llegará a adquirir una importancia extraordinaria: el reportaje gráfico. Se incardina así el cine en una tendencia que va a prevalecer durante años y que revela hasta qué punto es débil la comprensión de las posibilidades del nuevo arte que, en definitiva, no se entiende más que como instantánea animada. Veremos cómo los "tableaux vivants" de Melies forman parte aún de tal concepción. Concepción que hay que incluir en una tradición sintagmática más amplia: la de las historias en imágenes que incliría desde las placas para linterna mágica hasta las imágenes de Epinal.

### III.5 División en géneros y origen de las figuras y recursos de escritura en ciernes

Es interesante analizar como ya en la producción de los hermanos Lumière se va delineando una incipiente división en géneros del terreno aún limitado de la cinematografía. Los nuevos géneros responden a curiosas denominaciones: Aire libre, escenas de género, actualidades, reportaje, films de viaje, fueron algunas de las más repetidas en los catálogos.

Al mismo tiempo hay que señalar que ya en 1.897 Hatot y Breteau han hecho levantar decorados al aire libre donde los actores interpretan vestidos y maquillados. Es de su mano como la Historia aparecerá por primera vez en el cine pero lo más relevante de su aportación es la intuición del entronque con los elementos esenciales de la puesta en escena teatral que el cinematógrafo incorpora al conjunto de técnicas que dan vida a su película.

También en esta época veremos aparecer los elementos del lenguaje que van a formar parte de los nuevos modos de expresión. El primer plano que existe desde tiempos del fenaquisticopio y del kinetoscopio, las experiencias de Demeny o los cortísimos films de Dickson "El estornudo de Fred Ott" y Kuhn "El beso de May Irvin y John C. Rice". A Dickson se atribuye también la invención de la panorámica en 1.896, mientras que ese mismo año es Promio, el --

viajero operador de Lumière quien, según refieren todas las historias del cine, descubre el travelling navegando por los canales de Venecia: "Dirigiendome en góndola a mi hotel, miraba cómo huían las orillas ante el esquife y pensé que si el cine permitía reproducir los objetos en movimiento, se podría quizás invertir la proposición y reproducir con ayuda del cine móvil los objetos inmóviles" (6). Las primeras experiencias de trucaje por inversión se habían llevado a cabo en los films de Lumière: "La demolición de un muro" proyectada al revés y "Los baños de Diana en Milán" eran las primeras experiencias.

En general hay que decir que si estos elementos existían ya desde los comienzos de la cinematografía se hallan aún muy lejos de la significación que acabarán adquiriendo con el tiempo. Su articulación discursiva y el enriquecimiento de su potencialidad expresiva, serán el resultado de un largo proceso que las convertirá en elementos esenciales de la escritura cinematográfica.

### III.6. Orígenes de la puesta en escena cinematográfica: Las Pasiones.

La Representación de la Vida y Pasión de Cristo jugó un papel decisivo en la génesis del teatro occidental, tras el fin de la era clásica. Es bien conocida la descripción que ya en el siglo IV nos hace Eteria en "Aetheriae Peregrinatio" de la representación de la pasión de Cristo por fieles y sacerdotes en los Santos Lugares. Esta práctica generalizada ya en todo el occidente cristiano en el siglo X (7) va a ser uno de los orígenes firmes en que se asienta nuestra actual tradición teatral.

A su lado hay que incluir una no menos rica tradición iconográfica plasmada "ad infinitum" en absides, capiteles, frontales de altar, arquivoltas de pórticos, tapices, libros miniadados que someten la vida de Cristo a una muy estricta codificación y que da origen a una fecunda vía de narración en imágenes, de tradición secuencial en las artes visuales (8).

De la mutua interrelación entre ambas expresiones de la vida de Cristo nos da buena cuenta Francastel cuando pone de manifiesto la influencia de objetos materiales (núvole, procesio-

nes de edificios) como intermediarios de la aprehensión de la realidad por el artista y la función de este como ordenador de ceremonias públicas al tiempo que imaginero (9).

En el período histórico que nos interesa, el de los orígenes de la cinematografía, la tradición religiosa en el arte culto, hegemónica durante el período al que acabamos de hacer referencia, ha sido arrinconada por el progreso de la secularización a lo largo de varios siglos (lo que impide su esporádica aparición en obras de gran calidad) que han determinado que el arte religioso haya ido a refugiarse generalmente en una tradición de artistas realistas de escaso relieve, destinada fundamentalmente a nutrir los encargos con vistas a la decoración de templos y a alimentar la ingenuidad de la creencia popular a través de su expansión en formas de reproducción múltiple (grabados, láminas, estampas, devocionarios, escayolas ...) encasados en la imitación de la brillante tradición iconográfica del Renacimiento.

Por eso cuando al revisar la historia del nuevo arte naciente nos encontramos con que los primeros auténticos relatos cinematográficos y al tiempo los primeros films con una puesta en escena fueron las pasiones y vidas de Cristo, la actitud primera no puede ser otra que la de señalar la coincidencia sorprendente con los orígenes medievales del teatro occidental, a pesar de que a ambos hechos haya que atribuirles una explicación muy diferente.

Ya no se trata como en la Edad Media de revitalizar la liturgia de mover a la participación de los fieles en un ritual que, por la incapacidad de la iglesia de adaptarlo a las nuevas situaciones sociales, ha provocado un profundo extrañamiento e incomprendibilidad moviendo a la indiferencia y al tedio.

Los nuevos oficiantes del drama litúrgico no son hombres movidos por la fé y preocupados por la renovación de las expresiones religiosas sino comerciantes franceses y americanos cuyo único interés es la fabricación de un producto vendible. Y desde este punto de vista la elección no podía haber sido más acertada. En efecto, en las postrimerías del siglo XIX la Pasión es sin duda la más popular historia jamás contada y al mismo --

tiempo la más universal. Es una de las pocas historias cuya inmediata comprensibilidad y la adhesión del público está asegurada desde Alaska a San Petersburgo. Esta afirmación se hace más cierta si tenemos en cuenta que el tipo de público al que el cine se dirige en sus comienzos es un público de extracción social modesta y semianalfabeto.

El trabajo de "mis-en scènè" por los demás está hecho. Estas Pasiones copian (o pretenden copiar) precisamente las pasiones supervivientes de la tradición medieval y más concretamente se disputan la primicia de haber filmado por primera vez la de Horitz y sobre todo la magna Pasión de Oberammergau.

La primera en hacer su aparición fué, parece, la Pasión Lear

Lear era autor del primer film verdaderamente puesto en escena en Francia: "Le Couché de la Mariée" fotografiado por Pirou, el fotógrafo de los reyes. Las fuentes iconográficas en este caso no podían estar más claras, se trataba de un número de music hall del que era autor G. Pollonais que la vedette --- Louise Milly representaba en el Olympia. Auténtica superproducción para la época, duraba tres minutos.

En un curioso parentesco entre medios de expresión nacientes Pirou editó series cronofotográficas de este film en forma de tarjetas postales. "Le Couché de la Mariée" fué a su vez fuente de inspiración de numerosos films, abriendo así las puertas de un género que hoy no dudaríamos en calificar de erótico, pero que en relación al puritanismo de su época quizá hubiese que considerar pornográfico.

Además de su influencia sobre la puesta en escena de este film de Lear, su contenido corrobora la afirmación hecha anteriormente sobre el escaso interés que en la salvación del alma propia y ajena tenían los hombres que pusieron en pie la --- apertura del cine hacia temas religiosos. El propio Lear simultaneó el género erótico con los films religiosos que le encargaba la editorial católica "La Bonne Presse".

Así, a mediados de 1.897 pone en pie "La Vie de Christ en Tableaux Vivants", cuyo título mismo no deja lugar a dudas so



bre sus características. Desgraciadamente el film se ha perdido, pero su influencia fué considerable y constituyó la fuente de imitación de muchas de las Pascuas que vinieron después.

A finales de 1.897 la Societé Lumière realiza su propia Pasión. Probablemente escenificada bajo la dirección de Breteau y Hatot. La publicidad pretendía que se trataba de una auténtica filmación de la Pasión de Horitz en Bohemia.

La lista de los cuadros de acuerdo con el catálogo Lumière era la siguiente:

- 1.- La Adoración de los Magos
- 2.- La huida a Egipto
- 3.- La llegada a Jerusalem
- 4.- La traición de Judas
- 5.- Resurrección de Lázaro
- 6.- La Cena
- 7.- Prendimiento de Jesucristo
- 8.- La Flagelación
- 9.- Coronamiento de Espinas
- 10.- La Crucifixión
- 11.- El Calvario
- 12.- El Entierro
- 13.- La Resurrección

Si desde el punto de vista visual el resultado carecía de interés (grandes decorados de tela pintada en los que desaparecían los personajes) desde el punto de vista narrativo el film es de una importancia fundamental.

En primer lugar por lo que hace a su duración, 250 metros, aproximadamente un cuarto de hora, rompía todos los moldes de la producción europea de la época. (Compárese con "La Coucher de la Mariée" citada en el apartado anterior cuyos tres minutos ya constituían una audacia). Este dato que a algunos puede parecer intrascendente para la evolución narrativa del cine es fundamental. A lo largo de estas páginas, sobre todo hasta que la duración del texto fílmico se estandariza, nunca dejaremos de insistir lo suficiente en la estrecha relación que existe entre duración y desarrollo del relato: Para que el

film adquiera una cierta complejidad narrativa es necesaria una cierta duración, es imprescindible que se abran los caminos de orden comercial que, por una idea equivocada de la capacidad -- consuntiva del público, mantienen al film anclado en los dominios de una brevísima duración.

Por otra parte, "La Pasión Lumière" nos ilustra perfectamente sobre la concepción narrativa que va a dominar los primeros tiempos del cine: Una narración discontinua, una trama -- que avanza a saltos basada en la determinación de una serie de momentos privilegiados. La tradición del via crucis o del paso de Semana Santa, la tradición medieval de las imágenes secuenciales en definitiva, continua aquí vigente.

El éxito de las Pasiones francesas mueve, cómo no, la codicia de los empresarios americanos que se lanzan a producir las suyas: Lubin y Hollaman realizan a toda velocidad sus pasiones. Destaquemos en la Pasión Hollaman que duplica la duración de la Pasión Lumière con lo cual situa el metraje más largo alcanzado por un film en media hora.

Por último en este apasionante rastreo en los orígenes de un género cuya importancia para el film narrativo fué trascendental, recordemos la Pasión Zecca, producida a lo largo de 3 o 4 años: Comenzada en 1.902 con 18 cuadros, entre 1.903 y -- 1.904 añade a las escenas primitivas diez nuevas y por último a finales de 1.904 o ya en 1.905 añade otras cinco o seis, lo -- cual da idea de la extraordinaria versatilidad, permitida sin -- duda por el hecho de que la historia es previamente conocida de todos los espectadores lo cual la hace inmediatamente comprensible y permite que el espectador mismo rellene hiatos entre -- cuadro y cuadro con los datos de que sin duda dispone.

Nos interesa también el estilo visual muy aleccionador sobre la falta de autonomía estética del cine: La fuente de inspiración son las imágenes religiosas de escayola y los recordatorios de primera comunión. Sólo algunas escenas se inspiran en la tradición culta, pero en una tradición culta plenamente asimilada y vulgarizada por la iconografía religiosa popular. Tales es el caso de la Última Cena inspirada, naturalmente, en Leonar

do. Si a esto añadimos la existencia de ediciones coloreadas a mano habremos completado un panorama visual indefectiblemente-próximo al Kitsch en estas primeras obras de puesta en escena-de la historia del cine.

NOTAS AL CAPITULO III

- (1) Cit. por GUBERN, R.: Mensajes icónicos en la cultura de masas. Barcelona. Lumen. 1.974
- (2) SADOUL, G.: Histoire du cinéma. Paris. 1.963. p.22
- (3) Idem, ibídem
- (4) BALNCHARD, G.: Histoire de la bande dessinée. Op. cit. 162-163
- (5) SADOUL, G.: Histoire General du cinéma (vol I) Paris. Denoel. 1.973 pp. 413-420
- (6) SADOUL, G.: Histoire du cinéma. Op. cit. p.23
- (7) Vid. LAZARO CARRETER, F.: El teatro español en la Edad Media. Estudio preliminar a Teatro Medieval. Madrid. Castalia. 1.976
- (8) Vid. BANCHARD, G.: Op. cit. fundamentalmente pp. 16-62
- (9) Vid. FRANCASTEL, P.: La figura y el lugar. Caracas. Monte Avila. 1.969. pp.57-94

#### IV) EL SENTIDO DE LA FICCION: LA APORTACION DE GEORGES MELIES

##### IV.1. Una invención con porvenir.

Lumiere no creía en su invento. En una conversación con el protagonista de este capítulo M. Georges Méliès, celebrada en el Grand Cafe, respondió negativamente a los deseos de este de comprar su cinematógrafo con una frase lapidaria: "El cine es -- una invención sin porvenir".

Y en efecto así hubiera sido si el cine en la vida de Lumière y sus imitadores se hubiese limitado a una transcripción directa de la realidad, a los más elementales y cotidianos gags y a la eventual filmación de la dramatización de alguna archiconocida historia. El cine hubiese terminado arrinconado en alguna barraca de feria, haciendo compañía a los tragasables, laberintos y rayos X, en el momento en que la curiosidad de la gente -- por las fotografías animadas se hubiese pasado de moda. M. Georges Méliès es el hombre que va a permitir al cine salir de este callejón sin salida y situarse de cara al porvenir. Gracias a Méliès el cine entra definitivamente en la vía narrativa, en la vía de la ficción. El es el creador del espectáculo cinematográfico, el primer fabricante de sueños, el primer director de cine.

¿Quién es el personaje acreedor a semejantes títulos?

Es el hijo de un industrial zapatero, dotado de una gran fortuna al tiempo que de un temperamento infantil que le ha --- arrancado de los negocios paternos y le ha dirigido al campo de su verdadera vocación: la prestidigitación.

Desde los veinticinco años dirige prósperamente el teatro de Robert Houdin consagrado al ilusionismo.

Apasionado por el cine, aunque sin entrever quizás sus fantásticas posibilidades intenta en vano comprar a Antoine Lumiere su cinematógrafo. Sin decepcionarse ante la negativa, acaba haciéndose con un aparato inglés perteneciente a William Paul y compra película virgen a Kodak a fin de adentrarse en la experiencia cinematográfica.

En 1.896 realiza setenta y un films que no presentan na-

da de original. Basta analizar su primer catalogo de Films cinematográficos de 1.896-1.897 (1). Plagia a Lumiere: los números seis y ocho de su catalogo son "L'Arroseur (Scene comique)" y la inevitable "Llegada de un tren" con la única novedad de que en vez de a la Ciotat llega a la estación de Vincennes. Predomina el documental: de los setenta y un films tan sólo hay cuatro escenas cómicas. Aparecen los primeros films de prestidigitación -sintrucaje, simple filmación de los números que a diario realizaban en el teatro Houdin.

1.897 supone la incorporación al repertorio de Méliès de nuevos géneros: "Sujets fantastiques", "sujets artistiques" y -- "scenes de transformation".

Es el año también de la aplicación de un descubrimiento trascendental en la historia del cine de efectos sustanciales no sólo sobre la escritura misma sino fundamentalmente sobre la fabricación de la escritura: el trucaje.

El origen del trucaje habría que remontarlo hasta el zootropo y las proyecciones hacia atrás de los operadores Lumiere: Acabamos de ver cómo "La demolición de un muro" o "los baños de Diana en Milán" practicaban un elemental trucaje por inversión.

Méliès va a descubrir, al parecer de forma accidental, el trucaje por substitución. Muy conocida es la anécdota de que filmando Méliès en la place de l'Opera en Octubre de 1.896 una breve retención del mecanismo de arrastre de la cámara ocasionó la transformación de un autobus de la linea Madelaine-Bastille en una carroza fúnebre (2).

Lo cierto es que el descubrimiento va a revelar a este especialista del trucaje teatral las inmensas posibilidades del trucaje cinematográfico que se plasman de manera inmediata en -- una de las escenas de transformación antes aludidas: "L'Escamoteur d'une Dame chez Robert Houdin", donde Méliès detiene un minuto la filmación para permitir la desaparición de la figurante.

Por lo que a la puesta en escena se refiere hay que constatar que todo este conjunto de primeras obras no supone ninguna novedad. Suelen ser films de unos veinte metros, filmados en un único plano -siempre general- donde se mueven pocos personajes. Los más interesantes son los films de prestidigitación en cuanto

que abren la vía a la representación teatral filmada. En efecto, Méliès protagonista de sus films, no concibe el cine sino atado hasta tal punto a las convenciones teatrales, que saluda al público con su chistera al comenzar y al finalizar el número de magia.

#### IV.2. Paradoja de Méliès: El cine en el camino del teatro.

Pero es precisamente este camino el que abre la gigantesca vía de transformación que Méliès va a emprender. La fórmula de esta renovación se llama teatro. Y es lanzando al cine por la vía del teatro como Méliès logra no sólo garantizar su supervivencia sino proyectarlo poderosamente hacia el futuro como uno de los más vigorosos vehículos narrativos jamás pensados.

En efecto, en sus primeros films Méliès va empleando cada vez más los recursos del teatro: actores, un texto preexistente, decorados, trajes, maquillaje, maquinaria ... He aquí la gran paradoja de Méliès: utilizando sistemáticamente al teatro - hace progresar al cine.

Pero lo fundamental es que todo ello supone el abandono casi total del "plein air" y el triunfo definitivo de la puesta en escena.

Puesta en escena que se realiza ya en la perspectiva de la posterior filmación, que tiene ya en cuenta el medio de reproducción. El propio Méliès define así su estudio de Monteuil: "*El taller es la alianza del taller del fotógrafo y de la escena teatral*" (3).

El empleo masivo de los medios teatrales permite que Méliès cuente con la base material para abordar progresivamente temas más difíciles: la escritura se va complejizando.

#### IV.3. El despliegue de los géneros narrativos.

Los nuevos géneros se van imponiendo:

El primero de ellos es el documental reconstruido que Méliès no es el primero en crear pero sí en darle un sello de madurez y de rigor. De hecho la reconstrucción de los acontecimientos históricos difíciles de filmar es una herencia de la fotografía. Ya durante la guerra de 1.870-71 y la explosión revolucionaria

ria de la Comuna se utilizaron figuración y fotomontaje para recontruir las escenas decisivas de aquellos días tales como "El-Proceso de Luisa Michel" o "la ejecución de los rehenes." Durante el corto reinado del "plein air" se apreció un esfuerzo notable por ir a filmar los acontecimientos allí donde se producían, pero para aquellos acontecimientos cuya dificultad de filmación era extrema (distancia, condiciones de luz en interiores, etc)-se comprenderá pronto que resulta más ventajoso reconstruirlos. Son experiencias del tipo de "Felix Faure en la revista del 14-de Julio" y "La visita del Zar a Francia", los que hacen pensar a los operadores la posibilidad de obtener acontecimientos más-extraordinarios y difíciles de filmar.

Los americanos no se quedan atrás: Lubin, cuya Pasión - hemos citado, filma con actores desconocidos el combate de boxeo Corbett-Fitzsimmon. Más aún, Amet reproduce con maquetas eléctricas el hundimiento de la escuadra española en Santiago. Cuando se le objeta que la batalla había transcurrido por la noche-explica que ha rodado con películas sensibles al claro de luna-y teleobjetivos capaces de filmar a diez kilómetros. Lo más curioso es que el Ministerio Español de la Guerra se lo compra como documento (4).

Por lo que a Méliès se refiere, ya en la primavera de 1.897 filma en su jardín de Monteuil episodios de la guerra greco-turca y en Octubre de ese mismo año "La Rebelión de los Cipayos contra los Ingleses" y "La Explosión del Maine". "La Coronación de Eduardo VII" (1.902), rodado en Monteuil antes del hecho real bajo la dirección de un gran maestro de ceremonias -venido de Londres y donde decorado, trajes y protocolo habían sido reconstruidos a base de grabados y fotografías auténticas, supone uno de los hitos del género. Otro, contemporáneo a este, es "La Erupción del Monte Pelée en la Martinica" donde el empleo de maquetas llega a su más alto grado de perfección.

Otro de los géneros nuevos son las "féeries", los cuentos de hadas, una vía abierta a la más desbordante imaginación-y a la puesta en práctica del trucaje. Es aquí donde hay que reivindicar el genio cinematográfico de Méliès y con más fuerza quizás en un momento histórico como este nuestro en que el cine



parece volverse del lado de la fantasía y, a través de procedimientos técnicos complejos, pone en práctica obras que parecen darle la razón a Méliès, que vuelven por su camino. Pues bien, la calidad técnica de estos incunables del cine no desmerece en absoluto de las obras actuales habida cuenta la fecha de su realización y lo que es más fundamental, estas películas no han perdido hoy, cerca de un siglo después de haber sido hechas, su capacidad de sorprender y su carácter de proeza técnica. Pero en lo que sin duda superan con creces a las obras actuales es en riqueza imaginativa que desborda lo que las últimas obras del género intentan suplir a base de sofisticación técnica, computerización, holografía, gigantescos equipos de especialistas y, por supuesto, enormes sumas de dinero. Lo importante es que Méliès demuestre una imaginación visual, una imaginación específicamente cinematográfica, en tanto que piensa en imágenes y en imágenes que sólo pueden ser realizadas con ayuda de los medios que él ha descubierto y que desde entonces formarán parte del patrimonio de la historia del cine: las sobreimpresiones, los fundidos.

Los viajes extraordinarios no son otra cosa que una variante racionalista de los temas fantásticos, en un momento histórico en que el desarrollo científico y la fe en el progreso tecnológico permiten concebir lo maravilloso, el más allá de la realidad cotidiana, puede venir de la mano de la ciencia. Este espíritu "fin de siècle" que ha contagiado a la ficción literaria a través de H.G. Wells y Jules Verne no podía dejar de contagiarse también al cine, arte nuevo, síntesis por excelencia del progreso y puerta abierta a un mundo de maravilla.

Con estas aportaciones se amplía el campo de competencias del cine que va superando todo tipo de dificultades hasta ser capaz de extenderse a la narración de todo tipo de historias. Al mismo tiempo se va poniendo en pie una incipiente división en géneros, origen de los géneros actuales, cuyo proceso es uno de los objetivos de este trabajo.

Ya un reclamo publicitario publicado el 30 de Octubre de 1.897 parece abrir la puerta a tres géneros netamente diferenciados:

"Las vistas cinematográficas (5) exhibidas todas las noches en el teatro Robert Houdin son verdaderamente sorprendentes. Escenas fantásticas como "Le Laboratoire de Mephisto", cuadros artísticos como "La Cigale et la Fourmi", escenas cómicas como "L'Hotel Ensorcelé", "L'Arlequin et l'Auvergnat", constituyen un espectáculo único en este género especial". (5)

Un escrito posterior de Méliès fechado en 1.900 precisa aún más el criterio. Méliès establece cuatro grandes categorías de "vistas cinematográficas", en el orden mismo en que aparecen en la historia del cine: "Existen las vistas llamadas de 'plein-air' (aire libre), las vistas científicas, los temas compuestos - (sujets composés) y las vistas llamadas de transformaciones" (7). Para estas últimas prefiere Méliès el nombre de vistas fantásticas y las define como "todos los géneros en que interviene un -- truco cualquiera". Los temas compuestos son definidos como "todos los temas, cualquiera que sean, donde la acción es preparada como en el teatro e interpretada por actores ante el aparato"(8).

De los últimos géneros y de su interpenetración va a surgir la aportación específica de Méliès al cine posterior. De hecho Méliès abandona el "plein air" a partir de 1.898, con la única excepción de 17 films consagrados a la Exposición Universal de París de 1.900. La puesta en escena y la narración han relegado al documental.

#### IV.4. Continuidad del cine de Méliès con el teatro Robert Houdin.

En este momento es cuando es legítimo preguntarse por -- las fuentes que han permitido esta extensión del campo de actividad cinematográfica. La respuesta la encontramos en un artículo publicado por Eugene Foreau en "La Semaine Théâtrale" comentando un montaje de Méliès de 1.894, dos años antes de que comenzaran a experimentar experiencias cinematográficas.

Permitásenos la cita, aunque larga, por cuanto ilustra perfectamente el estilo que Méliès iba a desarrollar posteriormente en cine.

"El autor de esta escena, M. Georges Méliès, queriendo evitar la monotonía de una presentación pura y simple de experiencias espiritistas ha supuesto que los artistas del Teatro Houdin van de viaje al castillo del célebre mago Mesmer, - castillo que la leyenda representa poseído por los espíritus".

"Este dato ha permitido encuadrar las experiencias en un decorado que representa el interior de un castillo iluminado por la luna, - lo que contribuye a rodear de cierto misterio los extraños fenómenos a los que asisten los espectadores".

"El ilusionista Duperrey, acompañado -- del famoso Mario, el mareante criado que hace las delicias del público, penetra en el castillo con la intención de asegurarse de la realidad de los fenómenos de los que ha oído hablar y, durante toda la escena, se acumulan maravillas ante sus ojos: muebles que se animan, los sombreros vuelan en el espacio, las mesas giran, los instrumentos de música se ponen a tocar, -- los retratos se animan, los cuerpos humanos se vuelven más ligeros que el aire. Al fin nuestros dos artistas salen del castillo maravillados, pero menos que el público que se pregunta si se ha encontrado en presencia de trucos habilmente ejecutados o de fenómenos inexplicables". (9)

#### IV.5. Una escritura prefilmica en evolución.

Hemos analizado ya cómo se amplía el campo de competencia temática del cine gracias al empleo de nuevos medios procedentes de la estética teatral y de algunos procedimientos cinematográficos esenciales (trucaje).

Pero en lo concreto de la interacción de los medios y de

la nueva temática ¿qué tipo de narración va a surgir?, ¿cómo se va conformando el relato fílmico?

En un primer momento la representación va a estar definida por la circunscripción del relato al interior del cuadro - único, la cámara se limita al mero registro, el movimiento justifica la experiencia: "La Partida de Cartas", "Paulus Cantando" "El Baño de la Parisina" ... Pocos personajes representan una - única acción, los límites del encuadre coinciden con los del es cenario teatral (donde los personajes aparecen siempre de cuerpo entero) y se utiliza la luz natural.

La escenografía es elemental, pero ha adquirido ya el - sentido del fondo y por lo tanto el sentido de su ubicación en un espacio concreto. Recordemos aquellos personajes de los primeros sinfines del kinetoscopio de Edison. La forma en movimiento, o mejor aún el movimiento de las formas, destaca sobre un - fondo negro. Ausencia de fondo es aquí desespacialización, situación en un vacío falto de concreción. Se está aún lejos del relato. Contar una historia supone ubicarla, dar cuenta del entorno en el que tiene lugar (para describirlo faltan aún años - de evolución) aunque sea a los simples efectos de la verosimilitud de la historia, de la analogía psicofísica con la realidad percibida. La adquisición del fondo es aquí, como lo ha sido en el naturalismo gótico con respecto al arte románico, un progreso. En el caso que analizamos, un progreso en el dominio de la narración. Aunque en principio el fondo sea meramente un telón pintado, un artificio puramente convencional e inexpressivo pero que cierra el espacio, que le impone una clausura necesaria.

Detrás del movimiento, cuando la mera animación de las formas deja de justificar la asistencia al espectáculo cinematográfico aparece el trucaje (fílmico o prefílmico), con las mismas características: la acción está centrada en el o los personajes (casi siempre uno, rara vez más de tres) que la ejecutan. Frente a la importancia de la acción los restantes elementos de la escena pierden importancia: distraerían la atención.

Por eso donde va a estar la dirección de avance de la - narración fílmica va a ser en los "sujets composés", sean estos fantasías de la propia cosecha, documentales reconstruidos, se-

riales de actualidad, cuadros de historia, adaptaciones teatrales o cuentos populares. Con respecto a los primeros "films à transformations" aquí se van olvidando ya las convenciones teatrales; los actores no se ven obligados a saludar, la frontalidad de los personajes a la cámara va tolerando más libertades, el universo de la ficción que se va creando, va extrañando a un público que, al dejar de sentirlo como presente, refuerza sus condiciones de verosimilitud.

Una de las vías de progresión viene de los personajes: Al multiplicarse su número los problemas de puesta en escena, de escritura en imágenes que hay que resolver, son considerablemente mayores. Hay que hacerles sitio en la escena cinematográfica, comienzan a plantearse, con carácter puramente funcional, los primeros problemas de composición de los personajes entre sí y de los personajes con respecto al fondo (con vistas a permitir la aprehensión clara y distinta por parte del espectador), problemas que se multiplican con la necesidad de mantener el constante movimiento de los actores en la escena (¿qué sería del cine sin ese movimiento?). Por último empieza a bosquejarse una jerarquía evidente de los personajes sobre la escena (personajes principales, personajes secundarios) que es también una jerarquía de acciones y que hay que ejemplificar en categorías espaciales para que el conjunto de espectadores no pierda de vista el asunto principal. Todo ello, volvemos al principio, en el marco de un único cuadro, de un espacio único e inmutable.

Veamos un ejemplo, "Le Diable au Couvent" en la descripción de Lewis Jacobs:

*"La película empieza con una escena en la que el demonio seguido de un diablillo, salta de una pila de agua al interior de un convento de monjas. El demonio y el diablillo se transforman, respectivamente, en sacerdote y monaguillo. Dirigen para las monjas un servicio divino y mientras estas comienzan a rezar, ambos recobran su aspecto natural, asustando de muerte a la comunidad. Después el demonio embruja la iglesia --*

*que toma el aspecto del infierno y las monjas -  
huyen como enloquecidas. Multitud de diablillos  
aparecen por todas partes y bailan salvajemente  
alrededor del demonio, hasta que se dan a la fu  
ga ante la aparición de los espíritus de las re  
ligiosas muertas, dejando sólo al demonio. De -  
repente surge la imagen de San Jorge que tras -  
combatir con Satán, lo vence y lo arroja al -  
infierno, terminando la película con una nube -  
de humo". (10)*

Contar semejante historia en el interior de un cuadro --  
único, con tal acumulación de acciones y presencia de personajes,  
no deja de suponer una auténtica proeza expresiva, al tiempo que  
una prueba irrefutable de la portentosa imaginación de Méliès, -  
tanto más sorprendente cuanto que el verdadero tema de la pelícu  
la, según confiesa el catálogo de 1.900-1.901, era ilustrar el  
triunfo de la Cristiandad sobre Satanás. Pero su ingenuo plante  
amiento no está tan lejos de los juegos de escarnios medievales y  
guarda curiosas similitudes con el Perhtenlauf alpino (11).

#### IV.6. Del cuadro único a la multiplicidad de escenarios: Apari-- ción de la secuencialidad.

Pero las posibilidades narrativas del cuadro único esta  
ban a punto de agotarse. En ese mismo año de "Le Diable au Cou--  
vent", en 1.899 es cuando el cine de Méliès va a conocer su ex--  
pansión hacia la multiplicidad de escenarios. El procedimiento -  
no es nuevo en la historia de la cultura. La tragedia griega ---  
(por citar referencias conocidas sin ánimo de totalización) ad--  
quiere su plenitud estructural en el camino desde el acto único-  
a los 3 actos (12)

Desde los papiros egipcios y las metopas de los templos-  
helénicos, pasando por la columna Trajana hasta llegar al arte -  
cristiano medieval y no digamos al Renacentista, la puesta de --  
imágenes en secuencia ha sido el procedimiento por excelencia de  
las artes visuales para narrar historias.

Images d'Epinal, aucas, aleluyas, cantares de ciego, han

prolongado esta tradición en la iconografía popular. Los vidrios pintados a mano de la linterna mágica no han hecho sino espectacularizar la tradición.

La propia fotografía naciente redescubre, ya lo hemos -- visto, en esta vía, sus posibilidades narrativas a través de la -- proyección por transparencia o la impresión en revistas. El cine no tiene más que seguir un camino ya trazado: animar, dar vida a las imágenes inmóviles.

Pero si en el contexto de la historia de la cultura la aportación de Méliès puede parecer discreta, en el contexto de la historia del cine es decisiva. Su contribución a la ampliación -- de las posibilidades narrativas del cine es incalculable.

Con todo, Méliès va a realizar esta aportación sin tener en absoluto conciencia de la transformación a la que estaba dando lugar, de hecho él seguía trabajando como había trabajado --- siempre: un film, una escena.

El cambio se produjo con ocasión del acontecimiento que tenía apasionada a toda la sociedad francesa: el caso Dreyfus. -- Dividida la opinión pública en "dreyfusards" y "anti-dreyfusards" -- movilizadas a favor de Dreyfus personalidades de la talla de Anatole France, Clemenceau y Zola y en -- contra militares del prestigio del coronel Petain, el caso Dreyfus llena las páginas de -- los periódicos y revistas ilustradas, es el tema habitual de tertulias y conversaciones de café. Méliès, poniendo en práctica un sentido de la oportunidad (a veces transformado en oportunismo), que desde entonces nunca le faltará al nuevo arte de -- masas, -- decide llevar el tema al celuloide.

En realidad lo que hace es producir doce films de veinte metros cada uno, ilustrando fragmentos de la larga historia. Estos films llevan los números 206 a 217 del catálogo:

- 206) Arresto de Dreyfus
- 207) La isla del Diablo tras las empalizadas
- 208) Dreyfus entre barrotes
- 209) El suicidio del coronel Henry
- 210) Desembarco de Dreyfus en Quiberon
- 211) Dreyfus encuentra a su mujer en Rennes
- 212) Atentado contra M.Labori

213) La batalla de los periodistas en el Liceo

214-215) La corte marcial de Rennes

216) Dreyfus dejando el Liceo hacia la prisión

Lo interesante es que la proyección sin apenas intervalo de esta serie constituye una incipiente forma de relato cinematográfico que inaugura ya el cambio de escenario y de personajes abriendo el camino a la increíble ubicuidad del ojo cinematográfico para dejarnos ver en sucesión los momentos culminantes de una historia.

Pero hay que admitir que la narración es todavía tosca, poco perfeccionada. Las elipsis (si es que tenemos derecho a llamarlas así) brusquísimas, la historia avanza a grandes saltos, -- hurtándonos la mayor parte de la comprensión de la misma. Es, como fueron y serán las pasiones primitivas, una historia hecha para los que ya conocen la historia, una mera reconstrucción en -- imágenes que, sin una previa información, resulta imposible de seguir. Ha habido, es cierto, una primaria selección de momentos significativos, pero la distancia que los separa (en el tiempo de la historia) es tan fuerte que la narración no podría de ninguna manera explicarse a si misma. Observemos la cronología real de los cuadros:

206 ... 1.894 (otoño)

207-208 ... 1.895 (Enero)

209 ... 1.898 (Agosto)

210-216 ... 1.899 (Agosto)

La continuidad narrativa no existe. El "post hoc, ergo propter hoc" (13) resulta aquí imposible de inferir.

El trabajo de Méliès se ha limitado por el momento a la mera animación de una serie de imágenes, del proceso y su ordenación en sentido cronológico.

Lo prueba otro aspecto que también nos interesa en relación a "L'Affaire Dreyfus": el rigor de Méliès en la reconstrucción documental le lleva a una transcripción casi literal de las auténticas imágenes documentales del proceso. La comparación para el último cuadro entre el film y la foto aparecida en L'illustration" es muy elocuente.



Pero el relato progresa. Y poco después de "El Caso Dreyfus" Méliès pone en escena "Cendrillon", "La Cenicienta", la primera de sus "féeries" hoy desgraciadamente perdida.

Méliès aparece haber aprendido que una cierta reducción temporal favorece la continuidad entre las escenas en el relato filmico. Nuevamente actua sobre modelos muy conocidos del público elemental al que se dirige y efectua su puesta en escena sobre las representaciones del cuento que dieciocho meses antes se han realizado en el Teatro de la Galerie-Vivienne.

El film tuvo veinte cuadros filmados en cuatro decorados: La Cocina, El Palacio, La Habitación de Cenicienta y La Iglesia.

- 1) Cenicienta en la cocina
- 2) El hada, los ratones y los pajes
- 3) La transformación del ratón
- 4) La calabaza transformada en carroza
- 5) El baile en el palacio del rey
- 6) La medianoche
- 7) El dormitorio de Cenicienta
- 8) El baile de los relojes
- 9) El principe y la zapatilla
- 10) La madrastra de Cenicienta
- 11) El principe y la Cenicienta
- 12) La llegada a la iglesia
- 13) La boda
- 14) Las hermanas de Cenicienta
- 15) El rey, la reina y los cortesanos
- 16) El cortejo nupcial
- 17) El baile de la novia
- 18) Las esferas celestes
- 19) La transformación
- 20) El triunfo de Cenicienta

Aún sin conocer la obra, la descripción que hace el Catálogo Méliès es muy ilustrativa de la concepción narrativa que en su día le presidió.

Los cuadros revelan una vocación más descriptiva que narrativa. Son, desde un punto de vista cinético ilustraciones en movimiento pero estáticas desde el punto de vista narrativo. Los cua

drodros se yuxtaponen, se empalman sin relacionarse en ningún momento. La acción se disocia de la descripción (ver cuadros 13-16 sobre la boda). Esta última no se integra en la primera ni aparece de ninguna forma subordinada a ella. La noción de progresión del relato es aún absolutamente desconocida.

Para explicárselo hay que darse cuenta hasta qué punto-frena, hasta qué punto lastran el desarrollo temporal las determinaciones espaciales.

Es la escena, el escenario quien asume un papel protagonista, condicionante sobre toda la estructura narrativa. La escena, conquistada con esfuerzo al "plein air" asume cuantitativamente la mayor parte del trabajo de la puesta en escena y la mayor parte del presupuesto. Aún ignoradas las posibilidades de la cámara en el orden a la creación de espacios nuevos, el decorado debe ser visto en su conjunto. No hay pues más que una posibilidad la limitación del número de escenarios y el aprisionamiento de toda la acción en su interior. De ahí el relativo estatismo de la evolución narrativa. Relativo, desde luego, porque hay que considerar que las posibilidades dinámicas del cuadro son explotadas al máximo, "per se" y gracias al trucaje. De ahí también el que la acción entre los cuadros no tenga posibilidades físicas de existir. Entre las campanadas del reloj en el palacio y el dormitorio de la pobre Cenicienta no puede haber absolutamente nada. Este ejemplo nos pone de manifiesto qué lejos está el cine de la época del desarrollo de las posibilidades expresivas del cine. Cualquier artesano actual hubiese considerado ese momento como una de las cimas expresivas del film: el reloj que comienza a sonar, Cenicienta que huye, el príncipe que la persigue a través de los largos corredores de palacio, la pérdida del zapato de cristal, las campanadas, el vestido transformado de nuevo en harapos, la carroza de nuevo calabaza para llegar por fin a la desnuda pobreza del dormitorio. La subordinación al decorado, el pasivo papel asignado a la cámara hacen que un hombre tan genial como Méliès no pueda siquiera llegar a concebir un momento así.

Después de Cenicienta, Méliès produce una serie de obras interesantes concebidas de manera muy semejante a esta: "Juana -

de Arco" (donde llega a emplear hasta 500 figurantes), "Reve de - Noel" (posiblemente inspirado en un espectáculo teatral del Olimpia en 1.897), "Caperucita Roja" y "Barba Azul". En realidad no son más que jalones hacia lo que es quizás su obra maestra: "Le - Voyage dans la Lune".

#### IV.7. Madurez expresiva y limitaciones del arte de Méliès: "Le Voyage dans la Lune"

Producido en 1.902 esta figuración de un viejo sueño de la Humanidad que Méliès murió sin ver realizado, constituye al -- tiempo la apertura gloriosa de un género que hoy se encuentra en plena vigencia. "El Viaje a la Luna" se inspira vagamente en precedentes literarios: "De la Terre a la Lune" de Jules Verne (1.865) y "First Man on the Moon" (1.895) de H.G. Wells. Descrito en el - Catalogo Méliès como "diez series extraordinarias y fantásticas - en treinta cuadros" (14) duraba aproximadamente dieciseis minutos, aproximadamente el triple de cualquier film de duración normal de su época. El guión resultaba plenamente informativo de la concepción narrativa que lo preside:

- 1) El congreso científico del club de astrónomos
- 2) El plan de viaje explicado a los sabios. La designación de los exploradores y de sus asistentes. Entusiasmo general. Adiós
- 3) La fábrica-monstruo. La construcción del proyectil.
- 4) Las fundiciones, los altos hornos, fuentes del cañon gigante
- 5) Los astrónomos embarcándose en el obus
- 6) La carga del cañón
- 7) El cañón monstruo. Desfile de los granaderos. Saludo a la bandera.
- 8) La travesía del espacio. La Luna se acerca
- 9) De lleno en el ojo
- 10) Caída del obus en la luna. El claro de tierra, el aspecto de la Tierra vista desde la Luna
- 11) La llanura de los cráteres. Erupción volcánica.
- 12) El sueño (los meteoritos, la Osa Mayor, Febe, la estrella doble, Saturno, etc)

- 13) La tempestad de nieve
- 14) Cuarenta grados bajo cero. Descenso a un cráter lunar.
- 15) En el interior de la luna, la gruta de los champiñones gigantes
- 16) Encuentro con los Selenitas. Combate heroico
- 17) Prisioneros.
- 18) El rey de la Luna, el ejercito selenita
- 19) Evasión
- 20) Persecución endiablada
- 21) Los astrónomos encuentran el obús. Salida de la Luna
- 22) Caída vertical en el vacío
- 23) El obús cae en el océano
- 24) En las profundidades marítimas
- 25) Salvamento. Retorno al puerto
- 26) Gran fiesta. Marcha triunfal
- 27) Coronación y condecoración de los héroes de la Luna
- 28) Gran desfile de marinos y bomberos
- 29) Inauguración de la estatua conmemorativa por el alcalde y los concejales.
- 30) Grandes festejos públicos. El selenita traído como prisionero de la Luna es exhibido en público como un fenómeno.

El análisis que vamos a realizar procede del visionado de los más significativos fragmentos del film insertos en el excelente documental de Georges Franju "Le Grand Méliès".

En términos generales la narración ha progresado. Y no podía ser de otra manera ya que, si en los cuentos de Perrault como en las Pasiones se contaba con un precedente de casi seguro conocimiento por parte de los lectores, no ocurría aquí lo mismo. Aquí la historia tenía que explicarse a sí misma, que bastarse por sí misma, de forma que pudiera ser perfectamente comprensible por los espectadores. Y en efecto: Es la acción la que establece una continuidad lógica entre los cuadros, una continuidad tosca pero homogénea. La descripción se articula con la acción e incluso dentro de la acción de una manera mucho más perfecta. La historia se desarrolla conforme a un esquema preceptivo elemental pero bien concebido: Hay un planteamiento (la primera escena)

un desarrollo y un final, cómo no, feliz. Hay un esbozo de climax bien situado en la lucha, prisión y evasión de manos de los selenitas que se combina con momentos de pausada poesía, de respiro para el espectador entre los momentos de acción trepidante (el sueño por ejemplo, o la gruta de los champiñones gigantes).

La concepción autosuficiente de cada cuadro lastra la aparición de un ritmo narrativo. Con todo hay momentos en que parece apuntarse una disminución de la duración de los cuadros en lo que podría preludiar una unidad narrativa más amplia de tipo secuencial. Es el caso de los tres cuadros referidos al lanzamiento del obús:

- 5) Los astrónomos embarcándose en el cañón
- 6) La carga del cañón
- 7) El cañón monstruo, desfile de los granaderos, saludo a la bandera.

Pero de cualquier manera la forzada inmovilidad de la cámara y la sujeción a los decorados contruídos (la mayor parte de las veces planos) limitan considerablemente el desarrollo de la narración. No vemos nada de lo que hoy un espectador moderno hubiese exigido y un director hubiera buscado ofrecerle: el interior del proyectil, el momento del despegue, el trayecto hacia la Luna, el impacto del aterrizaje sobre los improvisados astronautas. Tras el desfile de los granaderos y el saludo a la bandera, observamos ya la Luna aproximarse y el proyectil incrustado en el ojo.

En esta aproximación de la Luna hacia la cámara hay un elemento interesante. Se trata de un punto de vista subjetivo, -- que en términos de lenguaje cinematográfico, denominaríamos como un travelling. Pero, no cabe duda, un curioso travelling obtenido por trucaje: es la Luna quien se aproxima a la cámara y no la cámara a la Luna. El efecto se logra mediante un carrito que se desliza hacia la cámara sobre un fondo negro. El truco es exactamente el mismo que el cineasta había empleado en "L'Homme à la tête de caoutchouc", en que Méliès hinchaba con un fuelle su propia cabeza. Este ejemplo ha sido muy frecuentemente citado como la primera y una de las pocas veces que Méliès pone el trucaje al servicio de fines expresivos.

Todo el trayecto de la Tierra a la Luna, los dos cuadros que lo componen, debido a la rapidez con que se desarrolla la acción como consecuencia de la velocidad del proyectil, aproximan a Méliès a las técnicas del montaje.

Pero el siguiente cuadro va a mostrar hasta que punto Méliès está lejos de haberlas comprendido: En el cuadro, en un plano que más que panorámico llamaríase cósmico, vemos al proyectil-incrustarse en el ojo de la luna. (En realidad se trata de una mera apariencia. No hay trayectoria del proyectil sino sustitución por encadenado de la maqueta de yeso por un rostro embadurnado en blanco con el proyectil clavado en un ojo). En el cuadro 10, la cámara situada sobre la superficie de la Luna, vemos nuevamente al proyectil caer sobre la superficie lunar.

Apenas cinco años más tarde el cine había ya comprendido que no hay ninguna necesidad de ese retroceso en el tiempo de la narración para mostrar nuevamente un hecho que acabamos de ver, aunque se haya producido un cambio de vista.

Esta incapacidad de Méliès para entender la manera correcta de encadenar sintagmáticamente dos planos mediante el montaje, persistirá a lo largo de toda su obra. En 1.904, otro de sus viajes fantásticos, (bien es verdad que muy apoyado en "El Viaje a la Luna"), "Le Voyage a travers l'impossible", repite por dos veces el mismo procedimiento:

- A) Interior. El tren llega a la estación de Righi, los miembros del Instituto de Geografía Incoherente salen del vagón.
- B) Exterior. La multitud espera a los miembros del Instituto. El tren llega. Los protagonistas salen del vagón

Y más tarde:

- A) Exterior. Posada de Righi. El automabulof destroza la fachada y desaparece en el interior
- B) Interior. Posada de Righi. Los viajeros comen tranquilamente. De pronto el muro se destroza y el automabulof se precipita hacia la mesa. (15)

En estos dos últimos casos hubiese bastado una ligera interpolación en la secuencia B de la secuencia A suprimiendo el --

fragmento de acción que se repite mediante combinación de los dos puntos de vista en lógica sucesión.

En el caso de la caída del proyectil en la Luna hubiese bastado con suprimir la segunda caída mostrando al proyectil posado ya sobre la superficie.

Nada de esto comprendió y nisiquiera intuyó Méliès, víctima de su propia concepción casi monadológica de los cuadros, - excesivamente apegada a la concepción teatral. Para nosotros, es pectadores modernos que hemos realizado nuestro aprendizaje del lenguaje cinematográfico en condiciones muy distintas, estas secuencias nos chocan, nos extrañan como un caso de innecesaria redundancia. (El experimento ha sido repetidamente realizado con mis alumnos de la Facultad de Ciencias de la Información).

Un último aspecto nos interesa a propósito de "El Viaje a la Luna". Es la relación cine-realidad. La ficción, que es la principal aportación de Méliès al nuevo arte cinematográfico, es incomprendida por el público que sólo concibe el cine como registro de la realidad. Por eso, frente a las carteleras que anuncian la exhibición del film de Méliès en la Foire du Trone, el público se indigna creyendo que el cineasta tiene la pretensión de hacerles creer que ha ido a la Luna con su cámara tomavistas. El encanto del film de Méliès conseguirá vencer estas resistencias y el film se convertirá en un auténtico éxito internacional. - Exito que en estos primeros tiempos del mudo se mide por la cantidad de fraudulentos contratipos y pedestres imitaciones que empezaron a surgir por todas partes.

Pero la pequeña y reveladora anécdota nos habla muy a las claras de la evolución de las exigencias del espectador respecto a la verosimilitud del film.

De aquel espectador que se arroja debajo del asiento para no ver al tren de los hermanos Lumière pasar sobre su cabeza y que adivina relieve en las primitivas bandas, a este otro que empieza a comprender que no todo cuanto ve en el cine está filmado de la realidad, (pero que por supuesto a creído y seguirá creyendo como documentales desde "El Caso Dreyfus" hasta "La erupción del Monte Pelé") hay un abismo. Y es que el progresivo desa

rrollo de la técnica va acostumbrando al público a mayores niveles de exigencia. Una anécdota contemporánea revelará lo que --- quiero decir: Todos recordamos, hace veinte años, habernos apasionado con la carrera de cuádrigas en el circo de Antioquia del -- film "Ben-Hur" (1.959) en la versión de William Wyler. Nadie dejó de poner en duda los peligros que Juda Ben-Hur corría ante el -- carro griego de Mesala cuyos ejes equipados con unas aletas de - cortante acero habían sido capaces de poner fuera de combate a - los campeones de Corinto, Chipre, Atenas, Mesina y Libia.

Pues bien, proyectada recientemente en un cine madrileño, aquella escena que parecía una de las cimas de la perfección del cine de acción se veía de otra manera. La diferente definición de los "back-projections" con respecto a los personajes situados frente a ellos, el halo verde que contornea a estos, hace ver de alguna forma algo para lo que eramos ciegos en el año -- 1.960. Hoy, de alguna manera, estamos intuyendo el estudio, el - gigantesco ventilador, la transparencia y la cuádriga movida a - mano. Y la catársis maravillosa si no desaparece, si se dificulta notablemente. Y esto no es una valoración de cinéfilo: a las primeras transparencias un rumor se extiende por la sala como -- una demostración de este público en buena parte infantil, habituado por "Star Wars" y "Superman", de que no se ha dejado engañar. De ahí que la plena recuperación del placer suponga el abandono de esta suficiencia del espectador moderno y el olvido de - lo aprendido, volviendo a ser el espectador ingenuo de hace veinte años.

#### IV.8. La unidad del punto de vista: La cámara espectador.

Si en el orden del relato hemos analizado las limitaciones expresivas de la concepción de Méliès, hay que constatar análogas limitaciones en la escritura.

Hemos visto como en todos sus primeros films Méliès se mueve en el contexto del más estricto respeto a las unidades clásicas. La unidad de acción, de tiempo y de lugar. A estas tres - unidades hay que añadir una cuarta derivada de la presencia de - elemento extraño al juego teatral: la cámara.



Esta cuarta unidad es la que Sadoul ha llamado "unidad - del punto de vista" y que ha descrito eficazmente como *"el ojo -- de un espectador sentado entre dos butacas: el señor del patio de butacas, del que Méliès no imagina nunca que puede dejar su sitio a mitad de la representación para ir a ver más de cerca la sonrisa de la joven protagonista o seguirla al comedor cuando deja el salón"* (16).

La unidad del punto de vista sigue siendo un punto inamovible incluso cuando Méliès hace más complejo el relato, redescubriendo para el cine el abandono isabelino y aureo de las unidades de tiempo y de lugar. (Aunque nunca llegue a diversificar la acción que es el hilo conductor del relato, la posibilidad de cambiar de momento y de escenario).

Efectivamente, en el interior de cada "tableau" la cámara no se mueve, el punto de vista permanece homogéneo. Los personajes son vistos siempre en plano general en un encuadre cuyos límites coinciden con el escenario, con el límite de los decorados y el espacio en el que se realiza el juego de actores.

Si admitimos con André Malraux (17) que de la fragmentación espacial de la escena nace la posibilidad de expresión autónoma del cine, nace el cine como arte, veremos que estamos aún lejos de una expresión específicamente cinematográfica, dicho sea esto sin merma de las excepcionales calidades estéticas y cinematográficas del cine de Méliès.

#### IV.9. Técnica narrativa y producción textual

Resulta evidente que la irrupción de la narración en el cine tenía que suponer la necesaria aparición de un método de trabajo cuyo análisis es del máximo interés por cuanto existe una -- evidente relación de dependencia entre las técnicas de puesta en escena y estructura narrativa. En el método de Méliès vamos a encontrar ya en germen una buena parte de los elementos de lo que -- va a ser el moderno proceso creador del film.

Hasta Méliès puede decirse que la realización de una película había sido un acto de puro azar, donde la realidad escribía sus contenidos. Con Méliès se revelan por primera vez de un --

modo pleno las posibilidades de controlar todos los elementos -- que interviene en el film. Se elige un argumento, en este argumento hay que operar una selección de momentos significativos, -- las escenas o "tableaux", cuyo encadenamiento va a constituir -- una primitiva continuidad sintagmática: Es el método que Méliès llama de las "escenas artificialmente dispuestas".

Cada escena exige el diseño y posterior materialización de un decorado y de trajes y objetos de atrezzo. Una vez todo -- construido se procede como en el teatro, por una serie de ensayos sucesivos, cuadro a cuadro, hasta que, todo perfectamente -- calculado, se puede proceder a "fotografiar" el cuadro, como decía Méliès. Si algo sale mal, la filmación se repite. En esas -- condiciones, un cuadro que apenas duraba en proyección dos minutos puede llevar ocho o nueve horas de trabajo; si el cuadro es complicado puede necesitar hasta dos o tres días. Finalizado un -- cuadro se cambia el decorado y el vestuario y se vuelve a empezar. (18). El cuadro unidad narrativa de Méliès es también unidad de trabajo.

#### IV.10. Aportación de Méliès.

Hasta ahora hemos examinado en detalle la evolución de las técnicas narrativas en Méliès poniendo en relación su progreso con respecto al cine cuyo camino ha abierto Méliès a las generaciones futuras.

Pero por encima de estas aportaciones que hemos medido sobre la realidad concreta de sus textos fílmicos, por encima -- del afinamiento y la puesta a punto de los parámetros concretos a los que reducimos la expresión cinematográfica, por encima incluso de la irrupción de la puesta en escena teatral en el cine, hay algo que Méliès ha aportado y que determina que la deuda que los hombres futuros tenemos con él sea impagable. Méliès ha aportado al cine, en palabras de Marie Claire Ropars ni más ni menos que "el sentido de la ficción" (19). Méliès es el primero en tomar una posición de distancia frente a la realidad, en comprender las limitadas posibilidades de lo real directamente aprehendido para significar, en darse cuenta de que incluso lo real tiene que ser recreado si queremos extraer al máximo sus posibilidades

significativas y que en esto consiste verdaderamente el trabajo del arte.

La oposición Lumiere-Méliès como prefiguradores de dos actitudes distintas y contrapuestas (realismo-fantasía) que va a informar desde los orígenes la historia del cine, es, así formulada, evidentemente falsa. Falsa porque los Lumiere fueron los primeros en comprender y emplear el cine más allá de la mera documentalidad y porque Méliès, no hay que olvidarlo, fué uno de los grandes realistas del cine en la exactitud casi documental en sus actualidades reconstruidas y de sus films históricos.

Pero desprovista de pretensiones generalizantes que esconden evidentes juicios de valor, no cabe duda de que tal oposición existe y caracteriza dos maneras de concebir el hecho fílmico.

Más allá de la mera ficción, la gran aportación de Méliès, la más subversiva de todas sus aportaciones, es esa capacidad de abismarse en los terrenos de la fantasía, esa capacidad para rebelarse contra cualquier convención de verosimilitud narrativa, para entrar a saco en la lógica de las apariencias, para trascender la realidad desde sus imperativos físicos hasta sus condicionantes culturales. Méliès significa el pleno dominio de la incoherencia textual, la fabricación de un verosímil propio. Con Méliès el cine goza de una libertad expresiva que muy raras veces, por no decir nunca, volverá a tener. Siempre he pensado que Méliès es en buena parte el responsable de ese extraño fenómeno que hace que los primeros hombres que reflexionan sobre el cine, desde Canudo a Epstein, vean en él el poder de representar lo maravilloso, de expresar lo irreal, cuando el cine, en estricta lógica, es el más perfecto instrumento de reproducción de la realidad física inventado hasta la fecha.

Esta lección de Méliès se prolonga en la vanguardia histórica francesa de los años veinte (y de modo especial en el surrealismo), reaparece esporádicamente en el musical americano y forma parte del mismo impulso que arrastra al cine de vanguardia más contemporáneo en su lucha contra la codificación narrativa y la coherencia textual. Pero en Méliès esta lucha no es lu-

cha contra modelos dominantes, no es un combate que se desenvuelve en el interior del arte, es su combate apasionado y desde luego inconsciente contra la vida ordinaria, contra la realidad cotidiana, contra la prevista monotonía del mundo en que vive, a favor de lo imprevisible.

La mejor manera de probarlo, el argumento más irrefutable, es recurrir al propio Méliès. He aquí la sinópsis de "Les Echappés de Charenton"

*"Cuatro negros viajan en un autobús arrastrado por un extraordinario caballo mecánico.- El caballo cocea y derriba a los negros que, al caer, se convierten en payasos blancos.- Empiezan a abofetearse entre si y a fuerza de bofetadas vuelven a convertirse en negros. De repente todos se transforman en un negro gigantesco que se niega a pagar el precio del viaje; el conductor prende fuego al autobús y el negro explota en mil pedazos" (20).*

La última de las grandes deudas que tenemos con Méliès es la de haber abierto para el cine un nuevo continente de inspiración temática y formal: la literatura.

Nunca se enfatizará lo bastante esta aportación. El papel que la literatura ha jugado en el cine es imposible de evaluar. Basta recorrer cualquier historia, cualquier cronología, cualquier diccionario cinematográfico para darse cuenta hasta qué punto en la mayor parte de los argumentos de los films existe una fuente literaria preexistente. La otra aportación, la formal, empieza a hacerse patente años después de Méliès con el abandono progresivo de los modelos teatrales y la conexión más directa con las formas de la novela, el cuento o el poema. Uno de los objetivos de este trabajo es analizar detenidamente el proceso histórico y la relación del cine con otras formas discursivas.

Sin embargo la aportación de la fabulosa imaginación de Méliès al desarrollo del cine contenía al mismo tiempo las razo

nes de su rápida obsolescencia:

Dignificado y puesto a punto como instrumento narrativo lo que pasaba a ser "una invención sin porvenir", ampliada y popularizada la concurrencia gracias a la calidad espectacular - que Méliès supo imprimirle, el público, educado en la tradición del melodrama y el folletín, hambriento de naturalismo y de pasiones desbordadas, va a dejar de considerar las obras de Méliès para exigir al cine el mismo tipo de intrigas que le suministra la novela popular y el drama teatral. Para este público, la deliciosa ingenuidad de Méliès acaba pareciendo más adaptada para el consumo infantil. La sorpresa basada en el trucaje, la farsa disparatada, el viaje extraordinario no es lo que la gente va buscando al cine.

Y Méliès, fiel a sí mismo, no podía cambiar. Sus últimos grandes esfuerzos no se ven correspondidos por el éxito: "La Civilisation a travers les ages" (1.908) es el intento vano de resumir en once cuadros la historia de la humanidad, cuando el cine coetáneo camina ya muy lejos de esta manera de hacer de Méliès. Todavía en 1.912 produjo "La Conquete du Pole" en un esfuerzo para volver a los temas que le hicieron famoso. Esto, unido a su incapacidad para adaptarse a las nuevas formas de distribución de películas, determina la ruina. Sus sueños de celuloide son vendidos a un chararilero y Méliès desaparece durante catorce años. El hombre que había conocido el éxito y la gloria, el primer cineasta de la historia, acaba regentando un pequeño quiosco de juguetes (vendedor de ilusiones, al fin y al cabo) en la estación Montparnasse. Al final de sus días la Cámara Sindical Francesa de la Cinematografía, de la que había sido fundador y primer presidente, consigue instalarlo en un asilo de ancianos. Una vez más el trágico destino de los innovadores se cumple inexorable. En el cine lo había iniciado Emile Reynaud que en un ataque de desesperación arrojó al Sena sus bandas perforadas, -- fruto de largos años de paciente trabajo. Méliès será el segundo. Una larga serie de pioneros le seguirá.

Para valorar con justicia su aportación al relato y a la escritura fílmica nada mejor que concederle la palabra, escu

char la autobiografía en tercera persona que manuscrió a petición de Paul Gibson y cuyo original se halla en la Cinemateca -- Francesa:

"Lanza el cine en la vía teatral espectacular e inaugura las grandes obras con vestuario y puesta en escena importante, las reconstrucciones históricas, dramas, comedias, óperas, etc (1.897)

"Inventa, sucesivamente la casi totalidad de procedimientos técnicos designados bajo el nombre genérico de trucajes y que han vuelto infinitas las posibilidades del cinematógrafo.

"Se hace, con un éxito mundial, una especialidad en las ilusiones, los cuentos de hadas y los viajes imaginarios (género Julio-Verne)

"Es a la vez en todas sus obras guionista, - decorador, director y artista principal. No trabaja más que sobre guiones, composición; casi todos obra de imaginación". (21)



NOTAS AL CAPITULO IV

- (1) SADOUL, G.: Histoire générale du cinéma (Vol.I). Op.- cit. - p.385
- (2) JEANNE, R. y FORD, Ch. Histoire encyclopedique du cinema (Vol.I) Paris. Robert Laffont. 1.947. p.46
- (3) SADOUL, G.: Histoire du cinéma. Op. cit, p.32
- (4) SADOUL, G.: Histoire Générale du cinéma (Vol II) Op. cit. p. 36
- (5) Permitaseme una traducción tan literal a fin de conservar toda la fuerza connotativa de los arcaísmos de un léxico en formación que a duras penas trata de ponerse en pie a partir de una tradición formada fundamentalmente de la pintura, el teatro y la fotografía y cuya evolución va a ser pareja a la del propio medio de expresión.
- (6) SADOUL, G.: Histoire générale du cinéma (Vol.II) p.41
- (7) Idem.
- (8) Idem.
- (9) Idem. pp.381-384
- (10) JACOBS, L.: La azarosa historia del cine americano. (Vol.I) Barcelona. Lumen. 1.971. pp.50-51
- (11) LAZARO CARRETER, F.: "El teatro español en la Edad Media" pp.9-94 Estudio preliminar a Teatro Medieval. Madrid. Castalia. 1.976. pp.40-42
- (12) Vid. ARISTOTELES: Poética. Barcelona. Bosch. 1.977
- (13) Vid. BARTHES, R. en AAVV. Comunicación nº1: Ideología y lenguaje cinematográfico. Madrid. Alberto Corazón. 1969. pp.176-177
- (14) SADOUL, G.: Histoire générale du cinéma (Vol.II). Op. cit.p.203
- (15) Idem. pp.401-402
- (16) Idem. p.141
- (17) MALRAUX.: Psicología del cine. Buenos Aires. J.I. 1.959 (Obra - sin paginación) pp. 10-11
- (18) Datos extraídos de SADOUL, G.: Histoire générale du cinéma (VolIII) Op. cit. pp.147-148
- (19) ROPARS, M.C.: De la litterature au cinema. Paris. Armand Colin.- 1.970. p.44
- (20) JACOBS, L. Op. cit. (Vol.I) p.53
- (21) SADOUL, G.: Histoire générale du cinéma. Op. cit. pp.282-283

V) PRIMEROS ESBOZOS DE UN MODO DE NARRACION ESPECIFICO: ESCUELA DE BRIGHTON

V.1. Los fotógrafos de Brighton

Va a ser en Inglaterra , entre los años 1.901 y 1.905- donde vamos a poder poner de manifiesto un nuevo paso hacia de lante en la concepción narrativa del cine. Sus autores van a ser un grupo de fotógrafos de playa transformados en operado-- res de actualidades. G.A. Smith y Williamson son los principa-- les autores de este progreso. A su nombre suele unirse también el de William Paul. Todo parece indicar que la denominación -- "escuela de Brighton" es más genérica que real. La empleo en -- tanto que lugar común de la historiografía cinematográfica. Lo único comprobable es que Smith y Williamson vivían en Brighton que sus trayectorias profesionales son paralelas y que la apor-- tación que se les atribuye puede ser englobada en una misma di-- rección. Si esto es suficiente o no para hablar de Escuela es-- algo que corresponde decidir a los historiadores. A los efec-- tos de esta exposición de las líneas maestras del desarrollo - de la narrativa fílmica, la mención "escuela de Brighton" está automáticamente asociada a los orígenes del montaje y de la - puesta en función discursiva del primer plano.

Esto es fundamentalmente lo que nos interesa. Porque - la importancia de la aportación de Smith y Williamson no es la de una contribución más al progreso narrativo del cine, sino - la del primer esbozo de una estructura narrativa específicamen-- te cinematográfica.

Sin embargo hay que obrar con suma cautela a la hora - de distribuir patentes de invención y lugares preeminentes en-- la historia del cine. Fué Sadoul el primero en poner de mani-- fiesto el interés de la aportación inglesa de principios de si-- glo. Pero esta opinión no cuenta con el mismo grado de unanimi-- dad que otros hitos del desarrollo del lenguaje fílmico.

Por ejemplo, con respecto a la cuestión del primer pla-- no Aristarco(1) nos ha hecho una buena recopilación de las di-- vergentes opiniones de historiadores y estéticos del film: Ba-- laz, Pudovkin, Arnheim, Rotha y Spottiswoode dan la primacía--



a Griffith. Margadonna, Consiglio y Palmieri optan por "Cabiria" de Pastrone. Barbaro se inclina por las películas italianas anteriores a Griffith como por ejemplo "Malomba". Acri reconoce que fué Porter el primero en emplearlo pero los italianos los responsables de su generalización. Sadoul, los británicos Rachel Low y Roger Manvell y el americano J. Howard Lawson se muestran a favor de la Escuela de Brighton.

De todos modos el reconocimiento expreso que aquí se hace de la escuela de Brighton no supone sin más una adscripción -- sin fundamento a una de estas opiniones. Hoy, la tesis de Sadoul (historiador frente a teóricos) ha recibido aportes y adhesiones que abundan en su confirmación. Entre ellas hay que citar el cauto pero valioso testimonio de Mitry.

Pero es el propio Mitry quien haciendohincapié en la pérdida de la mayor parte de los films de aquella época y en el carácter rudimentario de los guiones sobre los que juzgamos, hace una llamada a la cautela dejando claro que no podemos dejar definitivamente cerrada la cuestión.

Por lo que a mí se refiere, se entenderá que, excepto -- una antiquísima copia de William Paul consultada en la Filmoteca Nacional, los films conservados de la Escuela de Brighton no han podido ser directamente examinados. He procedido pues por el análisis de los guiones conservados, las modernas transcripciones de los films y los testimonios gráficos que se conservan. Mi opinión es que todos estos testimonios abundan en sostener las tésis de George Sadoul y Mitry con respecto al papel decisivo de la Escuela de Brighton en la articulación de la narrativa filmica. El análisis que sigue procede fundamentalmente del recurso -- directo a las fuentes antes mencionadas antes que de la opinión de los críticos y teóricos. Pero una delimitación de criterios -- me parecía necesaria, aún a riesgo de resultar prolija por dos -- razones: La primera para mostrar hasta qué punto esta incipiente disciplina que es la teoría cinematográfica se ve afectada -- pese a su corta historia y la proximidad de sus fuentes por interpretaciones controvertidas sobre puntos tan decisivos. La segunda y fundamental para calibrar la exacta dimensión de las aseveraciones que aquí se hagan permitiendo al lector integrarlas --

en el amplio conjunto de opiniones diversas sustentadas sobre la cuestión.

V.2. El primer plano y su puesta en función discursiva: G.A. --

Smith.

Perdida la fiebre adjudicatoria que llevó a los historiadores del cine a la búsqueda de los primeros (primer primer-plano, primer travelling, primera panorámica) podemos contemplar la primera adquisición del primer plano como un proceso largo y que en definitiva se remonta más allá del cine mismo, hacia el fenaquistiscopio y las experiencias de Marey y su colaborador Demeny.

Vulgarizando las experiencias de Marey, Demeny había sido el primero en llevar a la pantalla el primer plano animado de un hombre que decía "¡Viva Francia!" o "¡Te quiero!". Dickson uno de los pioneros en el empleo del kinetoscopio filmó también en primer plano "El estornudo de Fred Ott".

Edmundo Kuhn, que sustituyó a Dickson al servicio de Edison realizó en primer plano el "Beso de May Irvin y John C. Rice", fragmento de una obra en boga y seguro antecedente, junto con el ya citado "Le Couché de la Mariée", de un cine erótico que si hacemos caso a la airada reacción del puritanismo de la época habría que calificar de casi pornográfico.

Por eso cuando en 1.898 Smith inicia su serie "Comic Faces" que prolonga a partir de 1.900 en las "Humorous Facial Expressions" no está innovando nada.

Lo interesante es que en los films que realiza desde finales de 1.900 para la Warwick cuyos temas son plagios o variaciones de Edison o Lumiere, generaliza el empleo del primer plano. Sadoul ha señalado lo audaz de esta concepción en un momento en que Méliès no entendía que se pudiesen mostrar los personajes de otra forma que de cuerpo entero. El historiador francés ha señalado certeramente hasta qué punto estas dos maneras de concebir un film (la insistencia sobre la mímica corporal o la insistencia sobre la expresión facial) tienen como origen las diversas tradiciones expresivas a las que pertenecen estos-

hombres. Méliès, hombre de teatro, respeta fielmente la convención escénica en su concepción de la escena cinematográfica. A Smith en cambio, como fotógrafo acostumbrado a los retratos, no le resulta extraño el uso de planos cercanos (2).

Lo importante de todo este movimiento conjunto es precisamente el hecho de haber abordado la fragmentación del cuerpo humano, claro precedente de lo que sería la fragmentación analítica del espacio escénico. Esto que hoy nos parece absolutamente natural requirió en los primeros tiempos del cine un largo proceso de aprendizaje colectivo. La historia que cuenta Balazs de la muchacha siberiana recién llegada *del* Koljos espantada por lo que piensa que es un descuartizamiento de los actores, es bien conocida (3). Mitry hace referencia a las dificultades que tuvo ---- Smith a causa de la incomprensión de sus primeros planos (4). Sólo el esfuerzo continuado de los realizadores consiguió imponerlo asegurando su perfecta comprensibilidad en un proceso duro y largo que chocó con las resistencias de los estudios y los realizadores. Todavía en 1.912 los primeros planos de Griffith suscitaban multitud de recelos. Lo ejemplar de todo esto es ver el proceso por el que arbitrarias convenciones se acaban transformando en hechos de lenguaje, que modifican nuestros hábitos de consumo tanto narrativo como icónico y que han dado lugar a la formación de una cultura visual que hubiese resultado incomprensible a nuestros tatarabuelos.

Pero volviendo a G.A. Smith lo radicalmente nuevo de su experiencia cinematográfica fue el haber comprendido la imposibilidad de la autosuficiencia narrativa del primer plano. "El *significativo* adelanto de Smith y sus colegas de Brighton", ha dicho Howard Lawson, "fue el descubrimiento de la 'interaction' entre el primer plano y el 'plano largo' (5). No sólo del primer plano y el plano largo, matizaría yo, sino incluso de dos primeros planos.

El exámen de sus obras suministra abundantes ejemplos de este progreso discursivo.

En "Dejame soñar" Smith utiliza la sucesión entre dos planos primeros al narrarnos la breve historia de un viejo que creyendo flirtear en sueños con una jovencita, se despierta dedi

cando apasionadas caricias a su mujer.

El avance que suponía esta yuxtaposición queda, sin duda, limitado por el hecho de que ambos planos pertenezcan a ordenes de realidad y escenarios diferentes.

No ocurre así sin embargo en el número once de la serie, "El pequeño doctor": "Unos niños juegan a médicos y el gato les sirve de paciente. Le dan la medicina. Se ve entonces una toma en primer plano ('magnificent view') de la cabeza del gato en el momento en que el pequeño animal está tomando una cucharada... de leche de la manera más divertida". (6)

Otros films del catálogo Smith recurren al primer plano, pero tienden a justificarlo diegéticamente: una lupa, un telescopio, o una linterna serán el pretexto que permitirá introducir planos de detalle, como ocurre, por ejemplo, en un film de la serie Urban "Por fin este sucio diente": Un hombre quiere -- arrancarse un diente que le duele. Para verlo mejor toma una lupa. Un plano redondo muestra cómo se ve el diente con la lupa.

El recurso a la lupa volverá a ser empleado sistemáticamente en otros dos films, quizás los más conocidos e imitados de Smith: "Grandma's Reading Glass" ("La Lupa de la Abuela") y "As seen Through a Telescope" ("Lo que se ve a través de un Telescopio"). Muy similar en cuanto a procedimiento es "Durante la Noche" o "El Policia y la Linterna".

Por el contrario en "Un Ratón en la Escuela de Bellas Artes" alterna la "magnificent view" de la cabeza del ratón sacando de la madriguera con planos generales.

"Las desventuras de Mary Jane" ("Mary Jane's Mishap") presenta una concepción del montaje verdaderamente evolucionada. Este es el guión transcrito por Sadoul (7)

- 1) P.G. Mary Jane en su cocina
- 2) P.P. Mary Jane limpia sus zapatos
- 3) P.P. Mary Jane intenta encender el fuego
- 4) P.G. El petroleo hace explosión
- 5) P.G. Techos
- 6) P.G. Los miembros de Mary Jane caen al suelo

Se habrá notado que he evitado cualquier tipo de explicación gradual sobre el progreso del lenguaje cinematográfico de

Smith. Me he limitado a la pura descripción siguiendo de cerca - el orden del catálogo.

La cronología de estos films es sumamente incierta. Pero es que según la hipótesis cronológica que adoptamos podemos llegar a variadísimas conclusiones sobre este importante capítulo de la génesis de la escritura fílmica. Así por ejemplo Sadoul, en un primer momento de su investigación, creía ver, analizando "Por fin este sucio diente", que el avance que representaba "El pequeño doctor" no había sido comprendido ni por el público ni - por Urban, lo que habría obligado a Smith a darle marcha atrás: - *"Después de haber empleado el montaje como un medio de expresión lo transformé en truco (como hace siempre Méliès con sus innovaciones técnicas). Legítima así el primer plano por el empleo de la lupa"*. Sin embargo tan sugestiva hipótesis se viene abajo --- cuando Sadoul, en posterior investigación (8) llega a afirmar -- que "El pequeño doctor" es al menos un año posterior a los dos - últimos films citados. Algo similar ocurre con "Mary Jane's Mishap" cuya datación varía de 1.901 a 1.903, según las fuentes de documentación utilizadas. .

Pero nuevamente lo que es especial para el historiador no lo es tanto en un trabajo de esta naturaleza. Lo que a mi juicio es erróneo en la concepción de Sadoul es una visión demasiado lineal del progreso. El progreso en una concepción que podríamos generalizar a la historia toda, no sigue una línea uniforme, está lleno de dudas, de retrocesos, de marchas atrás. Cuando consideramos que algo ha sido definitivamente conquistado nos encontramos con la sorpresa de que un momento después parece como si tal conquista no hubiese existido. Tanto más cuanto que la conciencia de progreso suele faltar en muchas ocasiones a quienes - lo han alumbrado. Esto es particularmente preciso por lo que se refiere a Smith (quien termina su obra sin tener idea de lo que ha significado su aportación a la expresión fílmica) y por lo -- que se refiere a sus contemporáneos y sucesores que desaprovechan el enorme potencial didáctico contenido en sus cortometrajes. Por último hay que decir (sin traspasar los límites razonables de un comparativismo lingüístico que, extremado, tanta con-

fusión ha introducido en la teoría cinematográfica) que los fenómenos de vacilación que han sido estudiados en los períodos de formación de las lenguas nos facilitan una óptica desde la cual entender, sin extrañeza, los vericuetos del camino hacia la definitiva consolidación de una expresión autónoma cinematográfica.

Por tanto, la valoración de la aportación de Smith ha de hacerse en conjunto. Sobre todo porque no es tan sencillo etiquetar el carácter regresivo, frente al montaje autónomo, de las obras en que el montaje es justificado diegéticamente. En estas últimas, la misma naturaleza de su motivación (lupa, telescopio o linterna) facilita la aproximación de la cámara al ojo humano, a su enorme movilidad, a su capacidad selectiva en medio del continuum real, a las inmensas posibilidades de variación del punto de vista en función del interés de la acción. Cámara que empieza a asumir su papel protagonista, a liberarse de su teatral pasividad superando en libertad el tímido cambio de plano de "The Little doctor".

Pero lo que a su vez supone la simple cabeza de un gato invadiendo la pantalla detrás de un plano general sin ninguna mediación explicativa, es de una importancia incalculable para la historia del cine. Es iniciar el camino para la descomposición del "tableau", del espacio único escénico. Haberse atrevido a lo que nadie ha osado: cambiar de toma en el interior de un mismo espacio, de una misma acción y comprender (iniciando el camino para que los demás comprendan) que entre ambos cambios de toma puede establecerse una continuidad (aunque sea en el estado embrionario en el que lo hace Smith) que no es ni redundante ni antisintagmática sino al contrario, que aumenta la riqueza significante del cine, amplía sus posibilidades expresivas al hacer posible la apreciación de la evolución gestual, de las pequeñas acciones o de los objetos, al ir adecuando el rectángulo cinematográfico al espacio de la acción y del personaje y no sólo al espacio del decorado. En este sutil cambio es en el que se encierra el gigantesco cambio preludiado por los hombres de Brighton: No es el decorado, no es el espacio quien manda, son los personajes en su acción quienes guían el relato. Por eso ahora la cámara no vacilará en seguir el descuartizado viaje de Mary Jane des

de la cocina a los aires. Pensemos en lo que Méliès hubiese hecho en una ocasión semejante, quizás con más exactitud, con una puesta en escena más detallada: Dos cuadros, redundancia de acción para justificar el cambio de plano. Y recordemos también - para establecer en su justo término el avance realizado, cómo - la ignorancia de Méliès del primer plano, le forzaba a soluciones pintorescas: En "Barba Azul", Mefisto consigue convencer a la mujer de que le abra el gabinete secreto. Pero la llave, en vez de ser la diminuta llavecita del cuento, tiene el tamaño de una sartén, de acuerdo con el testimonio de George Sadoul de -- donde extraigo el ejemplo (9).

Por último me gustaría destacar algo que Smith parece haber comprendido: la existencia de una estructura sintagmática, lógica y elemental, imprescindible para la narración: Cuando en "Mary Jane's Mishap" hace preceder el plano general a los dos -- primeros planos parece estar dándose cuenta de que es necesario describir primero el entorno de la narración, el espacio en que se desenvuelven los personajes, para facilitar al espectador la perfecta ubicación de estos, cuando pase a planos más cercanos. Está empezando así a plantearse problemas que serán de viva actualidad en la estructuración de las secuencias en el relato -- fílmico clásico y que aún hoy forman parte de la práctica cotidiana de la puesta en escena cinematográfica.

Dos cosas convendría retener en la génesis del lenguaje cinematográfico: la primera el papel decisivo que juega - el primer plano en el nacimiento del montaje cinematográfico. - Es la necesidad de inclusión discursiva del primer plano lo que abre la vía al montaje, a la fragmentación del espacio escénico en el interior de una escena. La historia volverá a repetirse - cuando Griffith redescubre el procedimiento.

La segunda cosa importante es la existencia, a partir de estas experiencias, de un nuevo nivel de articulación narrativa en el cine. Donde hasta ahora sólo existía la toma única, - el "tableau", la escena (y quizás la incipiente integración de varias escenas en secuencia) existe ahora un nivel de articulación en el interior de cada escena, el plano. Lejos de mi intención asimilarlo a las categorías de Martinet de primera y se

gunda articulación del lenguaje hablado (10). Las distancias son inmensas y el analogismo una postura que ha dado escaso fruto en la teoría cinematográfica. (11). Baste constatar por el momento que lejos de redundar en la constitución de un sistema económico, su función es precisamente la opuesta.

### V.3. Aportación de Williamson

#### V.3.1. La intuición de la alternancia.

"Attack on a China Mission" es un breve film de 75 metros rodado por Williamson en 1.900, o, todo lo más, a principios de 1.901. La trama de tema colonial es bien simple: los Boxers atacan una misión. La llegada providencial de unos infantes de marina consigue restablecer la paz. Así descrito el film parece uno de tantos documentales reconstruidos, similar a aquellos con los que debutara en el género Méliès. Sin embargo lo que hace de este film uno de los primeros hitos en la historia del cine narrativo es la forma insólita en que está contado:

*"Escena II. El misionero ha muerto. Los boxers se precipitan sobre su hija que intenta refugiarse en la casa. La mujer del misionero aparece en el balcón agitando su pañuelo.*

*Escena III. Cambia la escena y vemos una tropa de infantes de marina avanzar sorteando múltiples obstáculos y haciendo fuego a intervalos*

*Escena IV. Es la continuación de la escena II. Los Boxers están sacando a la hija fuera de la casa. En ese momento se produce la aparición salvadora de los marinos". (12)*

Este breve fragmento contiene la medida exacta del avance que se ha producido. La posibilidad de mantener dos líneas de acción que se desarrollan simultáneamente en lugares distintos y que van a confluir en el último momento. Acaba de inaugurarse una de las funciones narrativas más importantes de la escritura cinematográfica: la alternancia. Su trascendencia deriva de que no se apoya en los modelos teatrales a los que hasta el momento se había circunscrito la narración cinematográfica, per-



mietiendo en cambio una agilidad narrativa desconocida hasta el momento. Al tiempo, la fuerza referencial de la imágen es tan instantánea que permitirá, adecuadamente desarrollada, un ritmo narrativo sin precedentes en la novela. Se trata pues de una función narrativa específicamente cinematográfica (lo que no impide que se le puedan encontrar múltiples precedentes literarios). El punto de vista no es ya el de un espectador del patio de butacas. No es siquiera el del espectador que se aproxima o se aleja de la escena para mejor captar sus detalles. El punto de vista es el de un espectador todopoderoso que es omnisciente porque goza del don imposible de la ubicuidad, aunque esta ubicuidad espacial trasladada sobre un eje temporal está sometida a la necesaria sucesividad de los trozos de celuloide, que sin embargo el espectador, en su aprendizaje de la convención lingüística de la expresión cinematográfica, ha aprendido a descodificar como simultaneidad.

Hasta tal punto es importante en el desarrollo del relato fílmico la alternancia, que contar en cine, como ha puesto de manifiesto Bellour (13) ha sido muchas veces, alternar.

Aún hoy una de las claves fundamentales de la transcodificación de textos novelescos o teatrales al cine es usar esta posibilidad.

Entre las constantes de este trabajo estará el intento de demostrar hasta qué punto la alternancia, operando a los más diversos niveles de la estructura, va a constituir uno de los fundamentos del cine como lenguaje narrativo. Renunciamos, pues, por el momento a extendernos en esta explicación.

Pero conviene hacer notar cómo el uso de esta función empieza a generar un modelo estructural cuya evolución va a conocer una supervivencia sin precedentes, utilizado en torno a las más diversas situaciones y tramas narrativas. Es lo que se llamó en tiempos de Griffith "salvamento en el último minuto". De la elementalidad del "Ataque a una misión en China" pasando por los más elaborados cortometrajes de Griffith de la época 1.909-1.914, la alternancia va a ser una de las claves fundamentales del desarrollo narrativo de "El nacimiento de una nación" e "Intolerancia". En su utilización más funcionalmente dramática al servicio de la intriga la encontraremos a lo largo de toda la historia del cine,

incluso en aplicaciones tan estrictamente codificadas como las - que sirven de fundamento estructural a una larga serie de espectáculos cinematográficos contemporáneos como "Superman" o "Aeropuerto", donde la iteración permanente de la fórmula es la base exclusiva del placer que provoca su consumo.

Y si una elemental intuición de 1.901 ha podido llegar a conocer una popularidad creciente a lo largo de las más diversas épocas, planteamientos y estilos en la historia del cine, es porque encierra una manera tan eficaz como sencilla de crear un climax expresivo, de producir un aumento hasta límites insostenibles de la tensión del espectador que no se resuelva hasta el final. Artificio retórico o solución codificada ayuda, por su empleo reiterado, a cumplir al cine una de sus más viejas y queridas funciones: la catarsis capaz de transportar al espectador al núcleo mismo de la acción capaz de hacerle olvidar la pantalla y la butaca para trasladarle a mundos lejanos, para hacerle vivir vidas ajenas.

Recordemos también que si Williamson concibe esa forma de representar la simultaneidad en el eje temporal, traduciendo en sucesión, también es capaz de concebir su homóloga en el eje espacial: la división del encuadre, (solución convencional - desde entonces) para poner en escena una conversación telefónica en "Hallo, are you there?".

#### V.3.2. La recuperación del "plein air" lumieriano.

Buena parte de las aportaciones de Smith y de Williamson, pero particularmente de este último se deben precisamente a haber hecho tabla rasa de lo que significó el progreso de Méliès sobre Lumiere, retornando, paradójicamente, a Lumiere.

Es el rodaje en decorados naturales, en la calle, lo que puede permitir la movilidad de la cámara. La cámara puede -- ahora seguir al personaje sin preocuparse de los decorados pre-- construidos puesto que la realidad entera es decorado. Un ejemplo lo hará perfectamente comprensible. Se trata de "Stop thief;" un film de 40 metros rodado por Williamson en 1.901. Se desarrolla en tres escenas:

- 1) Una calle tranquila. Un vagabundo pasa junto a un dependiente de carnicería que avanza con una cesta a la espalda. Se apodera de la cesta, el carnicero le persigue.
- 2) Una calle bordeada de chalés. El vagabundo pasa corriendo con los perros en los talones y el carnicero tras ellos.
- 3) Un tonel. El vagabundo corre en torno a él intentando escapar de sus perseguidores. Luego se mete dentro. Los perros uno tras otro le siguen, los más pequeños se contentan con ladrar alrededor. Cuando el carnicero llega y saca al hombre del tonel no encuentra más que huesos en lugar de su carne". (14)

Lo interesante es ver cómo se han multiplicado los escenarios. Méliès hubiese sin duda recurrido a una solución teatral. Igual que en "Caperucita Roja", casi contemporánea de "Alto al ladrón", hubiese hecho que los actores atravesasen el decorado varias veces en la misma dirección.

A partir de "Stop thief!" este embrionario modelo que constituye la primera vez que una solución cinematográfica es -- aplicada a una persecución, va a conocer un desarrollo inusitado, una complejidad tendente a multiplicar el número de escenarios, -- en un camino que va a estar estrechamente ligado al de la alter-nancia. También aquí vamos a ver gestarse un modelo estructural -- que conocerá una popularidad que llega hasta nuestros días y -- que habría que remitir de un modo muy especial al western y en -- general a todo el cine de acción. Citemos "La Diligencia" (1.939) "Solo ante el Peligro" (1.952) o "Hatari" (1.962) como tres ejem-plos característicos de esta supervivencia.

#### V.3.3. La potencialidad del encuadre cinematográfico.

El rodaje en decorados naturales facilita así mismo -- la posibilidad de liberarse de los corsés teatrales que atenaza-ban a Méliès en lo que se refiere al movimiento de los actores -- en el interior del encuadre. La ausencia de escenario y de deco-rados planos pintados en "trompe-l'oeil" facilita que los actores-

se desplacen no sólo en sentido lateral sino desde el fondo hacia la cámara o viceversa.

Otro de los avances de Williamson que más nos llama la atención es el planteamiento de un curioso problema de enunciación en el film "A big swallow", en que la cámara-personaje engulle a un fotógrafo impertinente. El acto de deglución se realiza por una aproximación progresiva que nos permite contemplar uno de los más primitivos primerísimos planos de la historia de la cinematografía, para acabar en negro.

#### V.4. Evolución de los géneros cinematográficos. El cine hacia el realismo: Williamson, Zecca.

Por último en el haber de Williamson no podemos dejar de reconocer la aparición de un nuevo género en "Los pedazos de la vida real" claro antecedente de las "Escenas de la vida real" de la Vitagraph y de "La vida tal como es" de Feuillade. Son los primeros intentos de un realismo popular próximo al naturalismo, cuyos precedentes hay que buscar del lado de la subliteratura al uso en la época. Arquetípicas son las películas de 1.902-3 "The Soldiers Return" y "El reservista antes y después de la guerra" (15). La primera se presenta en el catálogo como *"un trozo de la vida real. Nadie creería que el film es interpretado y el decorado es perfectamente natural"* (16).

Desde el punto de vista de la evolución narrativa del cine ambas presentan un inteligente tratamiento de la elipsis -- temporal. En particular encontramos en las dos elipsis perfectamente visuales, realizadas por la evolución de un mismo decorado. En "The Soldiers Return", el "cottage" abandonado se transforma gracias a la madre reencontrada, en un hogar: *"Los cristales se han lavado, hay cortinas limpias y flores en la ventana, un pájaro está en una jaula en la puerta. La vieja sentada, co--siendo, mientras que su hijo en mangas de camisa planta flores en el jandincillo"*. En "el Reservista" se ha invertido el sentido: En la primera escena vemos al reservista con su mujer y sus hijos en un interior confortable. La siguiente escena, tras la guerra, nos presenta la misma habitación vacía totalmente de mue

bles. No hace falta insistir en que estamos en vías de una narración puramente visual.

Pero desde el punto de vista del género hay que recordar que un análogo gusto se está dando también en el continente y más específicamente en Francia, patria del naturalismo.

Quien lo está capitalizando para Pathé es Ferdinand -- Zecca que comienza plagiando o imitando a Méliès, Paul, Smith y -- Williamson. Valga como ejemplo el título de una de sus películas, "Lo que yo veo desde mi sexto piso" sobre el modelo de Smith.

La inspiración más directamente naturalista en Zecca -- se dará en "Historia de un crimen" y "Las víctimas del alcoholismo". La primera se inspira en una narración secuencial analoga hecha con figuras de cera en el Museo Grevin. La segunda tiene su punto de partida en "L'Assommoir" de Emile Zola. Estos argumentos refuerzan la tesis de que estamos en los umbrales de un realismo argumental que tan decisivamente va a marcar a través del cine la prensa, la novela y la televisión la conciencia de amplias masas contemporáneas. Pero al mismo tiempo la herencia de Méliès no se ha perdido y la realidad se abre sobre lo imaginario. Tanto en el cuarto cuadro de "Historia de un crimen" (en el que el asesino sueña con el pasado) como en el Delirium Tremens en el manicomio que constituye el último cuadro de "Las víctimas del alcoholismo", se está abriendo camino a una interrelación realidad-fantasía que va a abrir al joven arte cinematográfico posibilidades expresivas insospechadas.

NOTAS AL CAPITULO V

- (1) ARISTARCO, G.: Historia de las teorías cinematográficas. Barcelona. Lumen. 1.968
- (2) SADOUL, G.: Histoire Générale du cinéma. Op. cit. pp.156 y ss
- (3) BALAZS, B.: El film, Barcelona. Gustavo Gili. 1.978 p.30
- (4) MITRY, J.: Histoire du cinéma (Vol. I 1.895-1.914) Paris. Ed. Universitaires. 1.967. p.227
- (5) LAWSON, J.H.: El proceso creador del film. Madrid. Artiach. 1.974 p.31
- (6) SADOUL, G.: Histoire générale du cinéma. (Vol. II) Op. Cit.p. 157
- (7) Idem. p.163
- (8) Vid. SADOUL, G.: British Creators of Film Technique. London. - British Film Institute. 1.948
- (9) SADOUL, G.: Histoire Générale du cinéma. (Vol.II) Op. cit. p. 113
- (10) MARTINET, A.: Elementos de lingüística general. Madrid. Gredos. 1.970. pp.28-29
- (11) Vid. LOZANO. J.: Aplicación del análisis estructural a la Estética de la Imagen. Memoria de Licenciatura de la Facultad de Ciencias de la Información. 1.977  
Para una exacta referencia de lo que postulaba la incipiente semiología del cine acudir a AAVV Comunicación nº1. Op. cit. donde se compendian los Coloquios de Pesaro de 1.966 y 67
- (12) SADOUL, G.: Histoire générale du cinéma. (Vol.II) Op. cit. pp. 165-166.
- (13) BELLOUR, R.: "Alterner/raconter" pp.69-88 de AAVV: Le cinema - américain (Vol.I) Paris. Flammarion. 1.980
- (14) SADOUL, G.: Histoire générale du cinéma (Vol.II) Op. cit. pp. 166-167
- (15) Ver guiones en Idem. T.II pp. 169-170
- (16) Idem. p.169

año por G.A. Smith-, ni del film narrativo (Story Picture) -que debuta por lo menos con "El regador regado"-, ni de la sucesión de planos y cuadros, utilizada por Méliès en 1.899 y anteriormente por los operadores de actualidades, sin hablar del estereocopo, de la linterna mágica o -- simplemente del teatro". (3)

¿Cuál es entonces la aportación real de Porter?

A mi juicio hay que situar a Edwin S. Porter dentro de un proceso que Noel Burch en un artículo reciente ha caracterizado admirablemente:

"En el sentido de esta evolución es claro: en cada etapa se trataba de tejer entre los cuadros, sucesivamente presentados, lazos cada vez más estrechos y cada vez más significantes. Al principio, a falta de enlaces más sofisticados que no tardarán en aparecer (sistemas de raccords de -- orientación, montaje alternado, etc.), se contentan con lanzar una trayectoria narrativa fuertemente armada de un cuadro a otro que forjará a pesar de todas las dificultades la cadena de la secuencialidad espacio-temporal. (4)

Más concretamente Karel Reizs en su "Técnica del montaje cinematográfico" glosa las dos aportaciones fundamentales del método de Porter: La primera consiste en otorgar "al realizador una casi ilimitada libertad de movimiento al ser posible-partir la acción en una serie de unidades pequeñas y manejables". La segunda, la capacidad del director para "transmitir al espectador una sensación temporal". (5)

Mi opinión personal se sitúa más cerca de Jacobs y de Reizs que de Sadoul: Es indiscutible que el no haber sido inventor de ninguno de los medios de expresión específicos del cine no impide a Porter haber dado un auténtico paso de gigante en su utilización al servicio del relato. Con Porter se inicia toda una era que desembocará en Griffith, marcada por un empleo cada vez menos titubeante, cada vez menos necesitado de justifi

ficaciones diegéticas, del montaje, los primeros planos, las elipsis, el ritmo, el contraste ideológico, la realización cinematográfica comienza a caminar por él en el sentido de un rigor y una madurez expositiva que nos eran desconocidos. Porter empieza a entender la auténtica esencia de lo que John Howard Lawson definirá como el conflicto en movimiento (6) y los medios que el cine puede poner al servicio de una auténtica progresión dramática capaz de desembocar en un climax que arrastre a los espectadores, haciéndoles compartir el peligro, el miedo, la indecisión, el deseo, del triunfo del bien sobre el destino o la maldad. Los testimonios de la época sobre la acogida de "The life of an american fireman" no pueden ser más expresivos. Jacobs refiriendo el fenómeno de proyección del espectador sobre los bomberos nos dice: -- *"El público participaba de la acción como si se encontrara frente a un hecho real ... Hasta el momento, un film jamás había producido reacciones individuales de este tipo"* (7).

Pero Porter no sólo entendió la capacidad de comunicar por vía emocional, también comprendió que no inventó, para no entrar en conflicto con Sadoul, la fabulosa eficacia del cine como arma ideológica. Sus últimas películas, oponiendo la vida y diferencia de trato social de ricos y pobres, abren la vía que retomará Griffith y que veinte años después de Porter aprenderán los rusos a utilizar de manera tan inteligente.

Estas afirmaciones, que de momento no pasan de ser meros juicios de valor, son las que vamos a tratar de probar en el análisis minucioso de las cuatro obras fundamentales de Edwin S. Porter.

## VI.2. "The Life of an American Fireman"

### VI.2.1. Materiales y fuentes.

Porter era, finalizando el año 1.902, un avezado operador de actualidades. Afirma Jacobs que la visión de los films mágicos de Méliès le abrieron de par en par las puertas de las posibilidades narrativas del cine. El cine no tenía por qué limitarse a la mera reproducción de los acontecimientos cotidianos, podía contar historias que apasionasen a los espectadores.



Decidido a una experiencia de este tipo, encontró en los archivos de Edison gran cantidad de material sobre los bomberos, cuyo moralizador mensaje de acción tanto había atraído a los primitivos documentalistas. Pero faltaba algo: el conflicto capaz de conmover al espectador. Para construir "la Vida de un Bombero-Americano" Sadoul ha probado (8) que Porter se inspiró muy directamente en un film de Williamson "Fire!" rodado en 1.901. Porter modificó el conflicto. Ya no se trataba de dos hombres y un niño salvados por los bomberos. Acentuando el carácter melodramático del argumento de Williamson, Porter hace aparecer a una madre que, una vez vuelta en sí, recuerda que su hijo ha quedado en el interior del edificio en llamas, lo que motiva una nueva intervención del bombero que la ha salvado, quien consigue poner a salvo al niño.

Todo este material sobre el que se cimentaba la estructura de "Salvamento en un incendio" (título español de la película) tuvo que ser rodado ex-profeso, pero el ensamble entre el material documental y el material de ficción resultaba impecable.

Aunque fuese Méliès quien descubriese a Porter las posibilidades narrativas del cine, tiene razón Sadoul al afirmar -- que el modo de hacer del cineasta americano tiene más que ver con la tradición documentalista de Lumière (aunque fuese aprendida a través de la Escuela de Brighton) que con los "tableaux vivants" - de Méliès.

#### VI.2.2. Estructura.

Varios hechos nos llaman la atención en "la Vida de un Bombero Americano": En primer lugar la increíble ubicuidad de la cámara capaz de seguir a los personajes en todos sus desplazamientos. La acción es descompuesta en un total de veinte planos cuya breve duración imprime un activo ritmo dramático a la acción.

Nos interesa de manera muy especial el plano que abre la película, por cuanto nos demuestra cómo se representaba la simultaneidad de las acciones en un cine que no ha inventado aún el sintagma alternado como medio de hacer comprender al espectador -- que sucesividad en la pantalla significa simultaneidad diegética. Porter tiene que recurrir a incluir las acciones simultáneas en -

el mismo espacio en forma de lo que en terminología de comic llamariamos "dream-balloon":

*"Plano General de bombero durmiendo. A su derecha aparece un 'dream-balloon' circular, en cuyo interior se ve a una madre que acuesta a su hijo.- El bombero se levanta inquieto y pasea por la habitación".*

Sin embargo es obligatorio reconocer que una convención de este tipo es forzosamente ambigua y da pie a descodificarla como sueño o como premonición.

Nos interesa igualmente el segundo plano de esta película, con el que encadena este primero:

*"Primer plano de un aparato de alarma de incendios accionado por una mano"*

Nos interesa porque en el cine de la época no existe abundancia de primeros planos en función expresiva y sobre todo porque la magnitud escalar del plano (que hubiese podido igualmente ser filmado en plano general con lo que la lógica diegética no hubiese sufrido alteración) proporciona un auténtico énfasis narrativo.

Los planos de los coches de bomberos que avanzan de derecha a izquierda en diferentes emplazamientos de cámara revelan cómo el sistema de raccords de dirección empieza a ponerse en pie. La escena número seis revela hiatos destinados a aumentar la fluidez de la acción y la panorámica del plano siguiente, establece la continuidad entre ambos sujetos de la acción.

#### VI.2.3. El problema de la acción paralela.

A partir de aquí es donde comienza el problema, en el montaje de la escena del salvamento.

Perdido el film durante años, no existía más referencia de él que la que daba el Catálogo Edison 1.903. De acuerdo con esta descripción Jacobs en "La azarosa historia del cine americano" atribuye a Porter la invención del montaje paralelo. El mismo Sadoul dió por buena esta descripción y durante cerca de treinta años la afirmación de Jacobs se mantiene sin discusión.

Pero cuando Jacques Deslandes, trabajando para la -- "Histoire comparée du cinéma" que publicará en 1.968 (9) tiene ocasión de examinar las fotografías en papel de la película que eran enviadas por las productoras a la Biblioteca del Congreso de Washington para garantizar el copyright, la teoría parece venir se abajo: las escenas de salvamento no aparecen montadas en el orden que señalaba Jacobs, sino en el que describe Noël Burch - en los siguientes términos:

*"... un plano de conjunto nos muestra una casa - que arde y los coches que llegan. Pasamos al interior de la casa (un decorado sumario de estudio): ante la ventana un mujer se agita, después cae sobre la cama. Aparece una escala, después un bombero. Toma a la mujer en sus brazos, vuelve, toma al niño, vuelve, apaga el incendio (el conjunto comporta largos momentos en que el campo queda vacío, entre apariciones y desapariciones de personajes. El plano siguiente muestra la fachada de la casa que arde. La mujer -- aparece en la ventana, se agita, desaparece. -- Los bomberos colocan una escala ... y vemos desarrollarse, sensiblemente en el mismo lapso de tiempo, la misma acción que hablamos visto precedentemente en el interior de la casa". (10)*

De aceptar que el montaje original de la película fue éste, uno de los hitos fundamentales de la génesis del relato - fílmico se vendría abajo.

Por eso el historiador y teórico español Román Gubern en su visita a la George Eastman House solicita la proyección - de una copia de esta película reconstruida sobre 16 mm a partir de la copia sobre papel conservada en la Biblioteca del Congreso. La copia da la razón a Deslandes, pero diversas consultas a especialistas llevan a Gubern a pensar que tal copia no corresponde al montaje final de la película: George Pratt de la Eastman House opina que las copias sobre papel eran simplemente rutinarias formalidades que no tenían por qué corresponder a la -

forma final del film. En el mismo sentido se reafirma Jacobs y - sobre todo Kemp R. Niver, quien fue el encargado de revertir a - celuloide las copias en papel de la Biblioteca de Washington. Ni ver cita "The girls and daddy" (1.909) de Griffith cuya copia en - papel no corresponde a la copia final de la película (hoy conser - vada) sino al orden de rodaje de planos. Por último, la apari - ción de una copia del film que hoy se guarda en el Film Study -- Center del Museo de Arte Moderno de Nueva York, zanja para Gubern la cuestión en favor de Jacobs, y le sirve para establecer la pri - mera continuidad de este film.

Sin embargo, opiniones más recientes se siguen mostran - do partidarias de la teoría de Deslandes. Así, Noel Burch, en su artículo sobre Porter publicado en 1.980, llega a sospechar un - remontaje posterior del film con objeto de hacer de Porter "el - modesto inventor de uno de los *sintagmas fundamentales del MRI* - (Modo de Representación Institucional) ... *aproximadamente diez - años antes que tal figura comenzase a entrar en la sintaxis có - rriente*". En un Simposium organizado en Junio de 1.978 en Brigh - ton por la Federación Internacional de Archivos del Film, Burch - consigue ver la mayor parte de los films de Porter que han sobre - vivido, entre ellos una copia encontrada en Maine que aportan -- los investigadores americanos y que coincide con la versión copy right, dando la razón a Deslandes.

En tal situación me es imposible tomar partido en la - controversia. Quede, pues, todo lo expuesto como uno de los pro - blemas sin resolver que tiene hoy la moderna historiografía cine - matográfica, en la esperanza de que nuevos datos y testimonios - permitan zanjar definitivamente la cuestión.

#### VI.3. "The Great Train Robbery" (Asalto y robo de un tren)

A finales de 1.903, Porter realiza "The Great Train - Robbery" desarrollando los mismos principios que puso en prácti - ca en "La vida de un bombero americano".

Sadoul, poco convencido de la originalidad de Porter, cree encontrar un precedente, no sólo temático sino en el empleo de los procedimientos que Porter va a utilizar: Se trata de la - obra de Frak Mottershaw "Robbery of a Mail Coach" rodada alrede -

dor de Mayo o Junio de 1.903 (11). Como quiera que esta obra no aparece mencionada por ninguno de los restantes autores que se han ocupado de Porter y como quiera asimismo que su localización debe ser extremadamente difícil, no ha sido posible establecer la veracidad de esta afirmación de Sadoul. Por otra parte la --- proximidad entre las fechas de realización de ambas películas -- (teniendo en cuenta la fragilidad de la datación cronológica en el cine primitivo) no permite asegurar cual de ellas es anterior. Aunque a nivel temático parece evidente que existe una relación entre ambas, esta no tendría por qué ser necesariamente directa: situaciones de este tipo estaban al orden del día en la literatura popular de la época y posteriormente se han repetido en la -- historia del western novelado y cinematográfico hasta la saciedad. De lo que no cabe duda ateniendonos a los desgloses de Sadoul para Mottershaw y de Jacobs para Porter es que el film de este último es bastante más complejo que el del primero, tanto desde el punto de vista del relato como desde el punto de vista de la escritura.

Cierto es que la comprensión de Porter sobre las posibilidades narrativas del cine dista mucho de ser lo que luego se rá en Griffith. Cierto también que aún no existe fragmentación espacial de la escena y que la utilización del espacio se circunscribe al proscenio, el movimiento de los actores se realiza perpendicularmente al eje de cámara y esta se sitúa a la altura de los ojos.

Sin embargo, a pesar de esto nos encontramos con un lenguaje que no debe ya mucho al teatro, donde las diferentes líneas de acción aparecen mejor trabadas que en los films que conocíamos hasta el momento: el plano no es autosuficiente, se ha transformado ya la célula de montaje que predicará Eisenstein -- años más tarde, el ladrillo sin el cual es imposible levantar la pared. Esa trabazón textual de la que hemos hablado más atrás, ese establecimiento de relaciones cada vez más significantes, va adquiriendo aquí pleno sentido. La linealidad secuencial comienza, aunque sea debilmente, a ponerse en entredicho: En medio de la carrera de los bandidos, vemos intercalarse (escenas 10 y 11) la oficina de telégrafos y el salón de baile.

Tiene razón Howard Lawson cuando afirma que en este film están ya embrionariamente las tres fases de lo que él llama conflicto en movimiento: el conflicto de voluntades, las acciones paralelas y la persecución. Más adelante desarrolladas por Griffith, estas fases comenzarán a formar parte del patrimonio expresivo del arte cinematográfico.

Lo que sorprende también en este film es la madurez narrativa que supone la atención al pequeño detalle, la ampliación de las escenas mediante la introducción de pinceladas personales que muestran una sutilidad narrativa, lejos del esquematismo simplista de Méliès que, en cierta forma, preludia ya a Stroheim: los llamados "toque de director" que revelan al creador en los más ínfimos segmentos del relato.

Por último, es obligatorio analizar el primer plano de Barnes (el jefe de los bandidos) disparando contra el público. Sin conexión sintagmática con la acción, podía colocarse, según instrucciones del catálogo, delante o detrás del relato. Se trataba de un golpe de efecto, a juzgar por los testimonios conservados, de una gran eficacia, pues suponía un verdadero choque en la enunciación: de la ocultación de la instancia enunciativa al establecimiento de vínculos concretos con el público. El efecto venía dado por lo poco empleado del cambio de dirección enunciativa desde la pantalla apoyándose en un efecto de realidad que en aquellos momentos, por la novedad de la invención, era más fuerte de lo que pueda serlo ahora.

#### VI.4. "La Cabaña del Tío Tom"

Entre "la Vida de un Bombero Americano" y "Asalto y Robo a un tren" Porter rueda una versión de "La Cabaña del Tío Tom" basada en el conocido "best-seller" de Harriet Beecher Stowe a través de una versión escénica del mismo.

La obra, la de mayor envergadura realizada en América hasta entonces, tenía 335 metros y estaba dividida en catorce escenas y un prólogo. A primera vista se comprenderá que resumir un relato de varios cientos de páginas en catorce cuadros y unos minutos es tarea poco menos que imposible. Sin embargo hay que tener en cuenta que el film se plantea como una ilustración de

la novela, presupone que el argumento es conocido de los espectadores y se limita, como sucedía en las Pasiones, a ilustrar -- los momentos más significativos. Su función sería análoga, por -- ejemplo, a la de la pintura medieval, que no podía convertirse -- en relato autosuficiente y que habría que incluir dentro de una -- tradición ilustrativa que llega hasta Porter a través de la ico -- nografía popular posteriormente reelaborada por las nuevas inven -- ciones ópticas. Esta tradición ilustrativa puede chocarnos, por -- cuanto lo que se ha impuesto en nuestros días, como ha señalado -- Noel Burch, en la adaptación de tipo hollywoodiano, es "*el mundo -- cerrado, autárquico de la novela burguesa en que la historia --- -- (con y sin mayúscula) no existe más que en tanto el texto la in -- venta*" (12). En efecto el proceder con todo tipo de adaptaciones -- incluidas las bíblicas o las de las obras más difundidas popular -- mente de la literatura universal, es hacer como si el público -- desconociese por completo el contenido de la historia, como si -- hubiese que contársela por primera vez.

Cada cuadro iba precedido de un título. Esta es la -- primera vez que los intertítulos serán empleados en el cine ame -- ricano. Burch señala que la regla, imperante a partir de 1.915, -- que impone un lazo de causalidad inmediata entre título e imagen, -- no funciona aquí todavía. (Esta regla se prolongará en la rela -- ción palabra/imagen a partir de 1.929) (13).

Por lo demás desde el punto de vista de la puesta en -- escena se ha insistido en señalar cómo el film supone una vuelta -- atrás en los principios cinematográficos elaborados en "*Salvamen -- to en un incendio*" para retrotraerse hacia los más conservadores -- cánones de la puesta en escena meliesiana. A mi modo de ver esto -- no viene sino a apoyar la hipótesis del carácter discontinuo del -- progreso narrativo en el cine, hecho de saltos adelante, vueltas -- atrás y notables incomprensiones sobre las posibilidades de la -- aportación recién descubierta. Al mismo tiempo ha dado a Noel -- Burch la ocasión de hacer una defensa de la denostada teatrali -- dad del cine primitivo, a favor no sólo de su belleza artística, -- sino de su propia especificidad cinematográfica, que si no tiene -- nada que ver con el concepto que aquí venimos defendiendo de "*es -- pecífico filmico*", tampoco es, sin más, relegable a los paráme--

tros del teatro (14).

VI.5. Acciones paralelas y montaje por contraste: "The Ex-Convict"  
y "The Kleptomaniac"

Estos films, posteriores a 1.903, apuntan para el cine nuevas posibilidades narrativas.

"The Ex-Convict" es la historia de un rico que se niega a dar trabajo a un ex-presos. Porter contrapone de una manera elemental escenas de la pobre casa del ex-presos con escenas de la vida lujosa de los ricos. Jacobs ha visto aquí el nacimiento del llamado montaje por contraste ("contrast editing"). Sadoul lo niega sobre la base de afirmar que si Porter hubiese adaptado "Los Misterios de París" de Sue no hubiese tenido más remedio que oponer las habitaciones del príncipe Rodolfo al mísero tugurio de la Chouette y que tal procedimiento había sido mil veces utilizado en el teatro: "Para que Porter fuese el inventor del 'montaje contrastado' hubiese hecho falta que sus filmes fuesen rodados en un mundo virgen en el que no existiesen ni teatro, ni literatura ni ningún arte". (15) A mi modo de ver, el juicio de Sadoul no es válido. Me he esforzado en demostrar cómo una buena parte de los -- "inventos" lingüísticos del cine, subyacían ya en otros medios de expresión. (Ver capítulo I). El esfuerzo de los inventores del cine fue aplicarlos a una nueva forma de expresión, imponerlos como figuras de lenguaje e ir configurando un modo de expresión autónomo cimentado sobre ellas. Reduciendo al absurdo el argumento de -- Sadoul y haciendo caso a los propios creadores, tendríamos que -- acabar concluyendo que el lenguaje del cine lo inventó ... Charles Dickens.

El montaje por contraste era perfeccionado en un film posterior de Porter, "The Kleptomaniac": Una mujer rica y una pobre detenidas por robar son llevadas ante el tribunal. El juez absuelve a la rica considerándola cleptómana y condena a la pobre. El último plano mostraba a la justicia con el ojo derecho destapado y un saco de oro desnivelando uno de los platillos de la balanza.

Para Jacobs (que sigue en esto a Terry Ramsaye) estaríamos en presencia del primer ejemplo de montaje paralelo. Sadoul,



inamovible en su juicio, afirma que se trata de una exageración ya que desde el punto de vista técnico no se diferencia de cualquier melodrama al uso en aquellos días. Gubern, en cambio, apunta una distinción interesante: más que de montaje paralelo - de planos podría hablarse de paralelismo de historias o secuencias que apuntan hacia una forma de montaje más ambiciosa que desarrollará Griffith y levantarán hasta extremos desconocidos los directores soviéticos: el montaje ideológico. (16)

A mi me gustaría llamar la atención sobre el último plano: supone una de las primeras introducciones de material expresamente simbólico en el cine. En cuanto símbolo es elemental, pero no está muy lejos de los símbolos que dominarán el complicado montaje de Eisenstein que analizaremos más tarde. Por un lado porque se trata de asegurar su eficacia frente a un público de muy bajo nivel cultural. Por otra parte porque la riqueza de la imagen en cuanto imagen llega a compensar la elementalidad del concepto.

NOTAS AL CAPITULO VI

- (1) JACOBS, L.: La azarosa historia del cine americano (Vol.I) Op. cit. p. 65
- (2) SADOUL, G.: Histoire générale du cinéma. (Vol.II) Op. cit. p.410
- (3) Idem. p.412
- (4) BURCH, N.: "Porter ou l'ambivalence" pp.30-49 en AAVV Le cinema Americain. Op. cit. pp.46-47
- (5) REIZS, K.: Técnica del montaje cinematográfico. Madrid. Taurus 1.980. pp.18-19
- (6) LAWSON, J.H. El proceso creador del film. Op. cit. p.35
- (7) JACOBS, L.: La azarosa historia del cine americano (Vol.I) p.73
- (8) SADOUL, G.: Histoire générale du cinéma (Vol. II) p.400
- (9) DESLANDES, J.: Histoire comparée du cinéma (Vol.II) Bruselas. Casterman. 1.968 . pp.385-6
- (10) BURCH, N.: Op. Cit., pp.46-47
- (11) SADOUL, G.: Histoire générale du cinéma (T.II. p. 407
- (12) BURCH, N.: Op. cit. pp.37
- (13) Idem, ibidem
- (14) Ibidem.
- (15) SADOUL, G.: Histoire Générale du cinéma. T.II, p.414
- (16) GUBERN, R.: Mensajes icónicos en la cultura de masas. Op. cit. p.93



- 140 -

C) GESTACION Y CONSOLIDACION DEL CLASICISMO CINEMATOGRAFICO AME  
RICANO -



## VII) EL NACIMIENTO DE LA ESCRITURA CLASICA: D.W. GRIFFITH

"El es Dios Padre, lo ha creado, lo ha inventado - todo. No hay ningún cineasta en el mundo que no - le deba algo. Lo mejor del cine soviético ha salido de 'Intolerancia'. En lo que a mí respecta se lo debo todo".

(Eisenstein)

"... puede decirse que con "El Nacimiento de una - Nación", obra maestra primitiva, pero obra de arte auténtica, el cine nació como arte. Fue su primera 'canción de gesta', la primera unificación - de una sintaxis elemental, el primer esbozo de un lenguaje visual".

(Jean Mitry)

"A pesar de que no se haya hecho sentir hasta cinco o seis años más tarde la influencia de este -- film ("Intolerancia") fue considerable. No sólo - sobre el cine sino sobre la literatura, porque es a él más que a cualquier otro al que la novela anglosajona debe construcciones acronológicas y variaciones en el tiempo y el espacio en que se han ilustrado después Dos Passos, Faulkner, Aldous -- Huxley, Virginia Woolf y algunos otros".

(Jean Mitry)

"De la división en planos, es decir de la independencia del operador y del realizador nació la posibilidad de expresión del cine, el nacimiento -- del cine como arte".

(Andre Malraux)

### VII.1. El cine antes y después de Griffith

¿Qué era el cine antes de Griffith?. Meró registro de la realidad con una economía de filmación tendente a la elipsis - en Lumiere. Reproducción de un espectáculo prefilmico en Méliès.

Con los cineastas de Brighton y con Porter la cámara comienza a entrever sus posibilidades.

Pero en una perspectiva más amplia no queda más remedio que reconocer la pobreza narrativa del cine, su evidente retraso con respecto a otras artes de la narración y la representación, manifiesta en la ingenua tosquedad de sus tratamientos, - incapaces de desbordar los estrechos límites del cuento de hadas, la anécdota jocosa o la noticia de actualidad. Los avances en la prefiguración de un lenguaje autónomo no son sino soluciones instrumentales, aplicadas con una gran intuición, pero exclusivamente dirigidas a la resolución de situaciones narrativas concretas: se muestra el primer plano de un gato que bebe la medicina, se nos enseña a acosados y salvadores en una escena de salvamento. Y, lo que es más grave aún, no existe conciencia de este avance en sus autores y ello impide la consolidación de estas aportaciones y el progreso del lenguaje cinematográfico. Es muy significativo que Smith en 1.946 no tuviese ninguna conciencia de algunos de estos avances, al tiempo que prodigaba detalles en abundancia sobre otras etapas de su carrera- (1).

Griffith va a ser el hombre que va a elevar esas soluciones parciales a la categoría de hechos de lenguaje. He sido enemigo acérrimo de lo que he llamado el analogismo estricto entre el lenguaje verbal y el cinematográfico; creo que ha dañado seriamente la reflexión sobre el cine (2). Sin embargo voy a permitirme una incursión en este terreno, pero aclarando de antemano que no pretendo hacer ciencia, que voy a moverme en un nivel puramente metafórico destinado a hacer entender mejor la aportación de Griffith: Existía el grito, las palabras, algunas construcciones. Griffith es el discurso, aún más, la escritura. En la ontogénesis del lenguaje, Griffith representaría el paso del habla inconexa del niño a la construcción adulta. Hasta él - conocíamos los nombres de las cosas, éramos capaces de generar algunas frases. El va a enseñarnos a hablar, a expresarnos.

Hasta Griffith la capacidad narrativa del cine se limitaba, como hemos dicho, a la anécdota, el chiste, el cuento de hadas, la ilustración animada de novelas famosas, el fresco-

histórico en movimiento, la actualidad reconstruida. Con él, el cine se coloca en el camino de abordar cualquier situación narrativa. La complejidad de la realidad deja de ser un obstáculo a su expresión cinematográfica. Gracias a Griffith el cine se ---- aproxima a la potencialidad narrativa de la novela y del teatro y lo que es aún más importante, a través de su propia y específica capacidad.

Griffith desarrolla en este sentido una auténtica --- práctica semiótica: Intuye el valor general de algunas soluciones codificadas y extiende su ámbito de competencia al conjunto de la narración, aplicándolos con una sistematicidad rigurosa.

Esta aportación ha sido designada tradicionalmente -- con el nombre genérico de montaje. Es inútil insistir sobre el - montaje como base de la especificidad cinematográfica. Su papel ha sido reiteradamente puesto de manifiesto: Eisenstein, Pudovkin, Vertov, Kulechov, Chiarini, Barbaro, Spottiswoode, Welles, Godard, Resnais serían sólo algunos de los nombres que podríamos citar al respecto.

Pero ¿qué significa montaje en el progreso de la narración cinematográfica?. Montaje es sintaxis, articulación lingüística, por tanto enriquecimiento, precisión de los instrumentos narrativos del cine. Montaje es desplazamiento del peso narrativo desde el nivel prefilmico (decorados, actores, iluminación) - al filmico (el aparato de registro, la cámara). Montaje es producción de una temporalidad propia, fragmentación (temporalizada) del espacio inamovible del drama. Montaje es también introducción de la simultaneidad, del retroceso o el avance temporal en el orden de la consecución lineal de la narración. Y en relación a la referencialidad real de las imágenes, montaje significa - plasmación del estatuto diegético del recuerdo, el sueño, el pensamiento y la imaginación, al tiempo que apertura hacia niveles - más complejos de organización del discurso visual con la extensión a los terrenos de la metáfora y el símbolo

## VII.2. Experimentación y perfeccionamiento de los nuevos modos - de narración y escritura



Es evidente que esta afirmación del montaje como esencia narrativa del nuevo arte no irrumpe sorpresivamente en la -- historia del cine como resultado de una intuición genial. Es el resultado de un laborioso proceso de experimentación y perfeccionamiento realizado con una clara voluntad de transformación del marco expresivo del cine a partir de 1.908. Es en este año cuando Griffith inicia su colaboración como director con la Biograph que luego proseguirá en la Majestic Reliance, a través de una serie de films de corta duración que argumentalmente en nada se diferencian de los de sus predecesores y contemporáneos. Griffith va a servirse de estas tramas de escasa altura como banco de -- pruebas, como laboratorio para poner en pie toda su revolucionaria manera de contar historias.

Sin otra experiencia que la de haber trabajado como actor a las ordenes de Porter, Griffith tiene que reinventarlo -- todo: el proceso comenzado en 1.908 y que puede considerarse maduro en 1.911, cristaliza en 1.915 en esa obra que es "El Nacimiento de una Nación".

Ya hemos hablado de que la gran aportación de Griffith se designa globalmente con el concepto de montaje. Sin embargo, hablar de montaje, como hablar de sintagmática, es referirse a -- un nivel abstracto de organización del discurso. Bajo el nombre genérico de montaje se esconden operaciones textuales de muy variada significación. Nuestra tarea está en desentrañarlas, rastrearlas a través del cine de Griffith, analizar cómo estructuran el texto fílmico.

Básicamente estas operaciones textuales que definen -- el conjunto de la aportación de Griffith a la expresión cinematográfica pueden agruparse en dos direcciones básicas: Alternancia y fragmentación espacial, que encubren una constelación de empleos significativos y afectan a niveles diferentes de la organización del entramado textual.

La alternancia va a ir adquiriendo en Griffith la función de principio estructurador del texto y va a ir invadiendo niveles de articulación sucesivamente más pequeños.

Podríamos situarla claramente dentro del eje de la -- temporalidad. La fragmentación del espacio escénico es más refe-

rible al eje de la espacialidad, aunque por la organización discursiva del film no puede sustraerse de ninguna forma a su organización temporal.

La distinción entre ambos tipos de operaciones es muy clara si procedemos diacrónicamente: Durante su etapa de experimentación Griffith desarrolla las dos líneas maestras de su investigación con absoluta independencia. Baste citar que una obra madura desde el punto de vista de la alternancia como "The Lonely Villa" no contiene otro tipo de planos que no sean los generales.

### VII.3. "Alternar/Relatar"

Hemos escogido voluntariamente para este epígrafe el título de un reciente artículo de Raymond Bellour (3) dedicado a la obra de Griffith "The Lonedale Operator" (1911) porque expresa a las mil maravillas hasta qué punto la alternancia llega a identificarse en Griffith con la esencia misma del relato, hasta qué punto podemos dar a la alternancia el papel de principio generador del relato fílmico.

En la obra de D.W.Griffith la investigación sobre la alternancia es anterior a los primeros intentos de fragmentación espacial. En definitiva no hace más que prolongar toda una tendencia presente en el cine de la época dirigida a solucionar problemas elementales de acción a lo que el cine parecía tener cierta predisposición. Lejos aún el fresco épico y el drama psicológico de las posibilidades narrativas del film, el cine primitivo se había convertido en el terreno privilegiado de la acción por la acción a través de la repetición "ad infinitum" de modelos estructurales escasamente variados (persecución, salvamento, etc).

Hemos visto ya lo que parecen ser los primeros esbozos de alternancia en los epígrafes sobre Williamson a los que nos remitimos para no insistir sobre su eficacia narrativa de cara al espectador. (Cap V).

Griffith, en definitiva, no está haciendo más que seguir la senda trazada por Porter, quien había enfrentado ya estos problemas sin haber sido capaz más que de apuntar indicialmente su resolución.

Siguiendo a Jacobs y a Gubern ("La Articulación del -

Lenguaje Fílmico") parece deducirse que ya desde su primer film "The Adventures of Dollie" (1.908), historia del rapto de una niña por unos gitanos, estarían puestas las condiciones temáticas que abocarían a la alternancia. El primer ejemplo de acción paralela lo encontramos en su noveno film "The Fatal Hour" de 1.908. La técnica parece progresar muy rápidamente: En "The Medicine Bottle" (Febrero de 1.909) se nos muestran no dos, sino tres acciones simultáneas, lo que supone una auténtica complejización estructural: la niña a punto de ser envenenada, la madre tratando de evitarlo, teléfono en mano y las telefonistas que no establecen la comunicación.

En Abril de 1.909, la técnica puede considerarse plenamente madura en "The Lonely Villa" cuya continuidad ha reconstruido Gubern por primera vez y que ha sido tradicionalmente citado como el primero en que Griffith utilizó la técnica del montaje paralelo. Su argumento es elemental: Unos bandidos, resueltos a asaltar una villa, esperan la salida de los criados y alejan al cabeza de familia mediante un falso mensaje. Una vez que han quedado solas la mujer y las tres hijas se disponen a forzar la casa. El coche del padre se avería y este se ve forzado a llamar a su familia. La madre le pone al corriente de la situación. Se organiza el salvamento, mientras los bandidos continúan penetrando en el interior de la casa. En el momento en que consiguen entrar en la habitación en la que se encuentra la mujer, llega el marido con la policía y los detienen.

Lo que nos interesa observar es cómo su estructura narrativa está íntegramente basada en la alternancia de las tres líneas de acción. Para hacerla más directamente comprensible hemos llamado B a los bandidos, C a los criados, F a la familia y P al "pater familias". La numeración corresponde a los planos. En caso de que un segmento comporte más de un plano, se incluye la notación de los escenarios para poner en claro la lógica distribucional de los planos en relación a la estructura. Esta sería la siguiente:

B(1)-F(2)-C(3 vestíbulo, 4 escalinata)-B(5 jardín, 6 escalinata)-F(7)-B y F(8 vestíbulo, 9 sala, 10 vestíbulo, 11 escalinata)--

-B(12)-F(13)-B(14 jardín, 15 escalinata)-F(16 sala, 17 vestíbulo)-B(18)-F y B(19)-F(20 sala)-B(21)-F(22)-P(23 carretera, 24 -albergue)-F(25)-P(26)-F(27)-P(28 albergue, 29 carretera)-B(30)-P(31)-F(32)-P(33)-F(34)-P(35)-F(36)-P(37)-B(38)-P(39)-F(40)-P(41 albergue, 42 carretera)-F(43)-B(44)-F(45)-P(46)-B(47)-P(48)-B(49)-F(50)-P(51)-B y F y P(52).

Más sintéticamente:

B-F-C-B-F-B y F-B-F-B-F-B-F y B-F-B-F-P-F-P-F-P-B-P-F-P-F-P-F-P-F-P-B-P-F-P-F-P-B-F-P-B-B y F y P.

Nos encontramos aquí ante un ejemplo perfecto de una solución hipercodificada que designamos por el nombre de "salvamento en el último minuto" y a la que muchos de sus contemporáneos llamaron "final a lo Griffith".

Los progresos en el dominio de la alternancia están dictados con toda seguridad por su eficacia dramática: La de un "suspense-time" capaz de emocionar al espectador, de hacerle -- participar más plenamente de la angustia de la trama, acelerando el desarrollo de la acción a medida que se aproxima la solución del conflicto mediante el acortamiento de la duración de los planos.

El salvamento en el último momento mediante el uso de la alternancia fue una práctica que no tardó en generalizarse, habida cuenta de la entusiástica reacción de los espectadores. Con ligerísimas variaciones de trama fue copiado y empleado por un buen número de los directores de cine de la época. El propio Griffith continuó cultivando la fórmula cada vez con mayor maestría como lo demuestra en el año 1.911 en "The Lonedale Operator".

Sin embargo si el uso de la alternancia se hubiese limitado a servir de soporte narrativo a los films de persecución y salvamento, no hubiésemos podido acordarle una gran trascendencia en la evolución del relato fílmico. Por eso tiene -- enorme importancia su empleo en "After Many Years" film de 1.908 y que es la primera adaptación que hizo Griffith del "Enoch Arden" de Tennyson. En este film Griffith nos mostraba un primer plano de Annie Lee en la playa aguardando el regreso de su marido desaparecido en un naufragio. A continuación tuvo la idea de

insertar un plano de Enoch en una lejana isla desierta, lo que repitió varias veces a lo largo del film. Era la primera vez -- que la alternancia se empleaba en un film sin estar determinada por una persecución o un salvamento "in extremis".

La ubicuidad expresiva de la cámara proseguía así el camino de su liberación definitiva. No se trataba solamente de que la alternancia no se desarrollase en el interior de un "espacio relativamente acotado" (6). Lo esencial era el debilitamiento del nexo inmediato perseguidor-perseguido, el establecimiento de una relación más sutil (pensamiento-objeto del pensamiento) en un arte nada acostumbrado a sutilidades, rompiendo -- la unidad de lugar y sobre todo la de acción, con una facilidad en abierto contraste con los obstáculos que suponía su adopción sistemática por el teatro debido a los condicionantes de la puesta en escena. En relación a este hecho se produjo la famosa -- anécdota que todo el mundo cita aunque nadie parece haberla cotejado directamente con el original. Yo la he vista citada al -- menos una decena de veces y siempre en forma diferente. La fuente es el libro de la mujer de Griffith Linda Arvidson "When the movies were young" publicado en 1.925 cuya segunda edición, ligeramente revisada, publicada en 1.969, he conseguido cotejar. -- Para su transcripción aquí cito la traducción de Román Gubern. --

Esto es lo que Mrs. Griffith nos cuenta referente -- al rodaje de "After many years":

*"Era la primera película sin persecución y por -- aquellos días una película sin persecución no -- era una película ...*

*Cuando Mr. Griffith sugirió una escena mostrando a Annie Lee esperando el regreso de su marido en una isla desierta, fue juzgado completamente disparatado. '¿Como se puede narrar una historia -- saltando de esa manera?'. 'Bien', replicó Mr. -- Griffith, '¿acaso Dickens no escribe de este modo?'. 'Sí, pero es Dickens, se trata de novelas -- es distinto'. 'No tan distinto, esto son historias en imágenes, no es tan diferente'". (7)*

Pese a su aparente trivialidad por las circunstancias en que tuvo lugar, la anécdota constituía toda una adscripción poética nada frecuente en aquellos años en el cine americano y como tal ha generado una abundante literatura crítica en orden a la búsqueda de los precedentes de la técnica narrativa del cine.

La legión de glosadores se extiende desde los grandes teóricos de la época clásica hasta los ingenuos defensores del "pre-cinema". Entre todas las aportaciones nos interesa particularmente la de S.M.Eisenstein en su artículo "Griffith, Dickens y el film de hoy" (8). Eisenstein trata de poner de manifiesto lo que él llama "la progresión del montaje de Dickens en la composición de sus novelas" y que analiza a partir de ejemplos extraídos de la obra dickensiana como el que, referido a "Oliver Twist", citábamos en II.3.3.

En la misma dirección que "Enoch Arden". Griffith -- continuará ampliando las posibilidades expresivas de la alternancia, que aunque sigue siendo el imprescindible instrumento de la acción contada en imágenes, se extiende hacia nuevos empleos discursivos.

El más importante de ellos es lo que historiadores y teóricos llaman tradicionalmente montaje ideológico, una forma de montaje paralelo contrastante dictado por una precisa intencionalidad.

Hemos hablado ya de "The Ex-Convict" y de "The Kleptomaniac" de Porter (VI.5.) donde se encuentran los esbozos rudimentarios de esta técnica. "Pippa Passes", una película de Griffith de 1.909 basada en un poema de Robert Browning prosigue el desarrollo de esta exploración, cuando nos muestra, por ejemplo, el contraste entre el hombre de negocios, en su terraza, cansado y los obreros aplaudiendo a Pippa.

Pero la expresión más elaborada de la madurez de esta forma de narración con indudables antecedentes literarios -- (ver II.3.3.), se alcanza a finales de 1.909 en "Corner in Wheat".

"Corner in Wheat" se inspira en un cuento de Frank Norris, un escritor americano adscrito a los postulados del na-

turalismo al que ya nos hemos referido hablando precisamente de su utilización del contraste en "The Octopus" (II.3.3.) y del - que tendremos que volver a hablar por ser el autor de la obra - "Mc Teague" sobre la que se basa el film de Stroheim "Greed" -- que hemos considerado el arquetipo del relato clásico en el período mudo (cap. VII).

Esta es su continuidad que transcribo ligeramente -- condensada a partir de Sadoul:

- I) Vastas tierras labradas: un campesino empuja su carreta en dirección a la cámara.
- II) Ante la granja el campesino se despide de su familia y parte para la ciudad a vender su trigo.
- III) Ante la granja el campesino vuelve, abrumado: el precio -- del grano ha bajado.
- IV) En un despacho el especulador da ordenes a sus cómplices.
- V) En la bolsa los agentes del especulador hacen subir bruscamente el precio del trigo.
- VI) En el despacho, los cómplices acaban de informar al especulador del éxito de su golpe en la bolsa. Uno de los riva--les intenta suicidarse ante él.
- VII) En una panadería las amas de casa deben de contentarse con medio pan al haberse doblado el precio del trigo.
- VIII) En un lujoso comedor, el especulador da una recepción de maharajás a numerosos invitados para festejar su golpe en la bolsa.
- IX) La panadería y los parados.
- X) Continuación del banquete.
- XI) El despacho del especulador. El recibe visitas
- XII) El almacén. El especulador hace visitar las fábricas a sus huéspedes. Habiéndose retrasado un poco, cae en un silo de granos.
- XIII) El silo: un río de granos se vierte sobre el especulador
- XIV) El almacén. Los huéspedes que han regresado a la misma sala se inquietan con la desaparición. Retiran el cadaver de la trampa
- XV) Las vastas tierras labradas del comienzo del film. El campesino siembra. (9)

Vemos sobre todo en las escenas centrales (III-X) la oposición que Griffith lleva a cabo entre el especulador y los parados. Evidentemente no son aquí los valores rítmicos los que predominan, como ocurría en los cortometrajes que aplicaban la fórmula del salvamento en el último minuto.

El empleo expresivo de la alternancia no está destinado a mantener el suspense sino a subrayar el contraste. La -- fuerza representativa de las imágenes y su capacidad para hacer inmediatamente presentes las relaciones entre ellas, confieren a esta operación textual una fuerza de excepcional eficacia, de la que sin duda se nutrirán futuras generaciones de cineastas -- sobre todo los nuevos directores soviéticos cuya concepción del cine como instrumento de la lucha de clases encontrará en estas formas narrativas de alternancia por contraste un terreno privilegiado de desarrollo.

#### VII.4. Fragmentación del espacio escénico

Hemos visto ya como la necesidad de poner en función discursiva el primer plano había sido la primera puerta abierta a la fragmentación espacial, a la ruptura del punto de vista -- único en la aprehensión de la escena.

Griffith, ignorante del trabajo llevado a cabo por -- Smith colocado ante la misma disyuntiva intuyó las mismas soluciones.

A partir del testimonio de Linda Arvidson se había -- venido considerando "For Love of Gold" (Julio de 1.908) una --- adaptación de "Just Meat" de Jack London, como el primer film en que Griffith había modificado la posición de la cámara a mitad de la escena. Gubern ha demostrado (10) que todo lo que ocurre, de acuerdo con la copia conservada en la Library of Congress, -- es que el encuadre de la tercera escena está ligeramente más -- próximo a los personajes que los encuadres (únicos) de la prime ra y la segunda. Sin embargo el principio que indujo al error -- (aproximar la cámara para mostrar las expresiones de desconfian za de los bandidos) nos muestra qué cerca estaba Griffith de -- comprender la utilización diégetica del cambio de escala óptica. De la misma manera que otro film de 1.908 "Balked at the altar"



nos muestra a la protagonista en plano medio con el único fin de que se pueda leer el título del libro que está leyendo.

Un grado de aproximación diferente nos muestra el film "After many years": lo que tradicionalmente según el testimonio - de Mrs. Griffith se había venido considerando como un primer plano (el ya citado de Annie Lee esperando al marido naufrago) no es sino, de acuerdo con Gubern, una selección sin cambio de escala: la protagonista, la propia Linda Arvidson, aparece con el cuerpo oculto por la vegetación del jardín para concentrar la atención - del espectador sobre la parte visible de su cuerpo, sobre el rostro. (11)

En "The medicine bottle" (1.909) la solución venía tan forzada por necesidades argumentales como en "The little doctor" - y en "The Lonedale operator": el único primer plano que aparece - es el de la mano protagonista mostrando la llave inglesa que le - ha servido para mantener a raya a los bandidos.

El cambio de escala coexistía con otros procedimientos ideados por el operador Billy Bitzer a petición del propio Griffith, como era el del oscurecimiento de la pantalla excepto en - aquel detalle en el que interesase fijar la atención del espectador. La razón de existir de estos procedimientos era la resistencia inicial del público y por ende de los estudios a aceptar el - descuartizamiento corporal y el gigantismo con que los primeros - planos amenazaban al espectador de la primera década del siglo.

No se puede por tanto fijar con la misma precisión lineal que en el caso de la alternancia, la génesis y consolidación de la fragmentación espacial. El tema, inédito aún en la literatura cinematográfica, está necesitado de un estudio especial y exhaustivo para dar respuesta a los interrogantes que la abundante bibliografía consultada y dos visiones de los principales cortometrajes del período, (realizadas en el ciclo que al realizador dedicó la Filmoteca Nacional) no han conseguido despejar y que permitan trazar la línea que une los films de los que hemos hablado con la madurez que en el análisis espacial demuestra "El Nacimiento de una Nación". Indicios más seguros para llenar este camino - los aporta Gubern cuando da cuenta del cambio de escala por salto en el movimiento entre dos planos de Enoch Arden (12).

Pero si el proceso que lleva al dominio de la fragmentación espacial no puede ser minuciosamente reconstruido no por ello podemos dejar de señalar su verdadera importancia. -- Las palabras de Malraux que citabamos al comienzo del capítulo y a las que hacíamos referencia al hablar de Méliès (ver IV.8) dan la medida de la trascendencia de esta aportación, que no hay que dudar en adjudicar a Griffith, para la creación de una escritura cinematográfica. Se ha puesto de manifiesto la relación, en orden de importancia y de significado (no de influencia) entre la forma de tratar Griffith el espacio y "la desconvencionalización y destrucción del espacio plástico"(13) que suponía la revolución cubista iniciada contemporáneamente. De alguna forma, dos conceptos tan intimamente relacionados en su génesis como el espacio cuatrocentista y la escena clásica (14) firmes pilares de la tradición figurativa occidental durante cerca de quinientos años, eran severamente cuestionados.

En el interior del cine mismo, la fragmentación del espacio del drama suponía la ruptura definitiva con Méliès, la descomposición analítica del "tableau". La cámara deja de ser el elemento pasivo que registra mecánicamente sobre una emulsión química un espectáculo prefilmico, para ser agente del drama.

El cine empieza a existir como modo de narración específico. Evidentemente la búsqueda de precedentes literarios ha sido agradecida con sus particulares arqueólogos. Citemos tan sólo el siempre autorizado criterio de Eisenstein que reconoce un primer plano, "el verdadero Griffith", en el comienzo de la obra de Dickens "El grillo del hogar": "Fué el puchero - el que empezó..." (15). El mismo Eisenstein recoge un precioso ejemplo de particularización analítica facilmente visualizable a través de una fragmentada planificación. Se trata de la descripción de un día de mercado en el capítulo XXI de "Oliver -- Twist":

*"Los silbidos de los que llevaban los rebaños  
el ladrido de los perros  
los mugidos de los bueyes  
el balido de los corderos,*

*el gruñido y chillido de los cerdos,  
las exclamaciones de los mercachifles,  
los gritos interjecciones y peleas por todos la  
el tañido de las campanas, do  
un estruendo de voces que salían de las tabernas.."*

La equivalencia estructural solo puede ser mantenida hasta cierto punto. Es cierto que la traducción en imágenes del fragmento encajaría perfectamente en los límites de un sintagma descriptivo y que como tal en el orden de la simultaneidad podríamos proceder a idénticas operaciones de conmutación sin alterar el sentido. Pero, por otra parte, también es cierto que no se trata de la única transcodificación posible: un largo travelling o un movimiento de grua podría resultar igualmente adecuado y quizás más brillante desde el punto de vista formal por todo lo que conllevaría de "tour de force" expresivo, de desviación con respecto al clásico modelo griffithiano (16).

Y eso sin hablar de las posibilidades estructurales del sonido aplicadas a las de la imagen.

Sin embargo, no pienso que el precedente de la fragmentación analítica del cine se resuelva con el recurso a la descripción literaria, aunque es comprensible el enfoque de Eisenstein para quien el cine era la traducción en imágenes de un previo proceso de conceptualización verbal (ver XI.2, en relación al primer script de "Octubre"). El problema del análisis del espacio cinematográfico es, de entrada, un problema plástico (lo cual genera otro tipo de imperativos) y fundamentalmente discursivo: lo esencial no es la operación analítica sino su ulterior recomposición sintética, lo que se ha venido en llamar montaje. En el sintagma descriptivo como tal, ya hemos apuntado la posibilidad de variar el orden de los planos sin alterar el sentido. Pero fuera de él, es decir en la inmensa mayoría de los casos que la fragmentación espacial nos plantea, esto es sencillamente imposible, ya que el ámbito de competencia del análisis no sólo no se limita a la descripción, sino que fundamentalmente encuentra su aplicación en la escena, entendiendo este concepto tanto en el sentido de la gran sintagmática de Metz (17) como en el de la teoría literaria convencional (18),-

es decir en el sentido de un conjunto espacio temporal determinado por una secuencia única (lineal) y continua. Lo esencial en la escena es el predominio de la acción de unos personajes circunscritos a un espacio en el que se sitúan, evolucionan y dialogan. Es esa acción la que va a ser fragmentada, respondiendo a imperativos múltiples: relación con el entorno, percepción al detalle, intensidad dramática, etc (En el capítulo XIV serán abordados estos problemas en el estadio clásico de la fragmentación espacial). Pero al mismo tiempo esa cadena fragmentaria debe ser articulada en beneficio de la continuidad narrativa.

#### VII.5. La extensión temporal de la obra filmica y su duración canónica.

En el camino hacia la madurez del arte cinematográfico hay un dato sobre el que rara vez la teoría ha detenido la mirada. Es el del metraje, la extensión-duración de la obra filmica.

Nos hallamos ante un hecho que habría que integrar en una constelación más amplia poniendolo en relación con estrategias discursivas diferentes. Pensemos en el "Concierto para trompa en mi bemol mayor KV 447" de Mozart puesto junto a una Polonesa de Chopin. En "Guerra y Paz" de Tolstoi junto a "La Calumnia" de Chejov. En "La 2ª parte del rey Enrique IV" de Shakespeare junto a "Prometeo encadenado" de Esquilo. Lejos de mi en este momento la intención (y quizás la posibilidad) de profundizar en este hecho, pero creo interesante el nivel de generalidad que alcanza a todas las artes del discurso.

En un principio la más atomizada representación del movimiento ya daba entidad suficiente a la obra cinematográfica. Pensemos en "La llegada de un tren a la estación de Ciotat" o en la repetición en anillo de las bandas del kinetoscopio de Edison.

Poco a poco las vistas documentales y las actualidades reconstruidas ampliarán esa duración a uno o dos minutos. El progresivo decantamiento del cine en la vía del relato (Méliès) determinó un aumento del metraje proporcional a la complejidad de las narraciones a las que se enfrentaba el nuevo arte.

En el primitivo cine americano, hay que contemplar - la batalla por la ampliación de la duración como una parte esencial del proceso genético de la escritura clásica. Sin una ampliación progresiva del metraje de la obra fílmica, no hubiese habido cine: constreñido a intrigas elementales que favorecían la aplicación de estereotipos narrativos, el cine hubiese agotado bien pronto su nivel de desarrollo y su importancia social - habría sido insignificante, alineándose probablemente en niveles similares a los de la linterna mágica.

La progresiva exigencia estética de aumentar la duración chocaba con la inercia conservadora de la producción. Los responsables económicos del film, siempre atentos a aumentar -- los beneficios sin necesidad de engrosar la inversión, no veían razón alguna para producir films más largos. Porter fue, como - en tantos campos, pionero de esta batalla, consiguiendo la adopción de los films de un rollo. Pero el papel de Griffith se iba una vez más a revelar decisivo. Es un tópico (por demás discutido) de la literatura cinematográfica el hecho de que la segunda versión de "Enoch Arden" (1.911) fue la primera película americana de dos rollos, a pesar de las reticencias de la Biograph - que intentó distribuir la película en dos partes. La influencia de las películas europeas (notablemente de las grandes producciones italianas) hace que un año más tarde sean corrientes los films de tres rollos. "Judith de Betulia" (1.914) rodado para - emular el "Quo vadis?" de Guazzoni tiene ya cuatro rollos. Pero poco después "El Nacimiento de una Nación" da el salto gigantesco transformándose en el primer film americano que alcanza la - longitud de doce rollos. Pese a los agoreros (vease la carta de De Mille a Goldwyn ) (19) el éxito del film contribuirá a determinar la ascendente afirmación de largometraje como forma esencial del film de ficción.

Redondeando la cuestión todos sabemos que la duración canónica del film va a establecerse en torno a los noventa minutos que no se trasgredirá más que en casos excepcionales -- con ocasión de lo que los franceses han llamado "film-fleuve"; - "Lo que el viento se llevó" es quizás el caso más notorio. Toda

via en fecha tan próxima como 1.942 Welles verá mutilado su film "The Magnificent Ambersons" por exceder de la duración normal. - La competencia de la televisión jugará un papel decisivo en el auge de nuevas formulas espectaculares, entre cuyas característi- cas la larga duración alcanzará una importancia nada desprecia- - ble. Este fenómeno contribuirá a una cierta liberalización en la duración de los films que, excepto en el caso de las ya aludidas superproducciones, se situará aproximadamente en el límite entre los 90 minutos y las dos horas largas. Sin llegar por supuesto a los extremos de la película de Masaki Kobayashi "La Condición Hu- mana" ("Ningen no Joken" 1.959-61) que con sus 579 minutos de du- ración (más de nueve horas y media) se transforma en el más lar- go film de que tengamos noticia.

En la actualidad asistimos al florecimiento de una va- riedad de fórmulas que recuperan la vieja tradición del cine de episodios ya sea a través de la división en partes de un film, - la apertura hacia formas narrativas nunca clausuradas que permi- tan la realización de partes sucesivas o la fragmentación en ca- pítulos para su consumo a través de la televisión. Gracias a to- do ello, la obra fílmica está alcanzando la posibilidad de acce- der a una ilimitada duración sin más constricciones que el favor que el sufrido público se vea dispuesto a concederles. Con ello la narración audiovisual gana una libertad en cuanto a extensión que hasta el momento sólo era concedida a la novela.

#### VII.6. Cistalización del progreso narrativo: "El Nacimiento de - una Nación"

##### VII.6.1. La evolución del relato fílmico.

Todos los procesos que hemos descrito cristalizarán - en torno a 1.914 en una obra de la dimensión y la importancia de "The Birth of a Nation". Para entender el gigantesco salto que - ello supone basta evaluar objetivamente el auténtico progreso -- narrativo del cine: A pesar del interés que poseen los avances - en la constitución de un lenguaje autónomo, el cine en 1.914 des- de el punto de vista de la narración presentaba un panorama más- bien limitado. Los films eran el simple planteamiento de una si-

tuación elemental abocada rápidamente a su resolución. Era indiferente que se tratase de una adaptación literaria de una obra de cierta envergadura: complejÍsimos procesos eran condensados hasta el más burdo y casuístico esquema. Una fuerte concentración temporal, en la mayor parte de los casos tendente a la unidad sin hiatos, "*una ostensible pobreza paradigmática de los lugares*" (20), una acción única (independientemente de que pudiese bifurcarse a efectos dramáticos) caracterizaban la narración en los films primitivos.

El encadenamiento de las situaciones era abrupto. -- Las motivaciones de los personajes inextructables. Los caracteres dramáticos, más que planos, inexistentes. El clima, una noción prácticamente desconocida. El estilo, por tanto, ausente.

Del dominio de la alternancia, de los avances en la fragmentación analítica de la escena y del encuentro con la duración (no entendida como "durée" sino como posibilidad de extensión temporal) va a surgir la reconciliación en profundidad del cine con sus posibilidades dramáticas que nos ofrece "El Nacimiento de una Nación".

De la anécdota hemos pasado a la intriga, de la situación primaria al complejo entrelazado de situaciones. De la resolución casi puntual a una historia verdaderamente discursiva, que aplaza, que dilata, que expande en el tiempo su saturación definitiva. Del movimiento uniformemente acelerado de la trayectoria de la flecha (rápida y rectilínea hacia el blanco) hacia la sinuosidad del trayecto lleno de flujos y reflujos, de avances y retrocesos, de carreras y pausas en el camino. De la simple yuxtaposición de las escalas del trayecto narrativo, a su puesta en relación, a su anudado, a su imbricación causal. -- De la pobreza (cuantitativa y cualitativa) de las fantasmagóricas supermarionetas a la multiplicación de los personajes, a su jerarquización y a su caracterización distributiva (a través de una incipiente descripción de caracteres, aunque la mayor parte de las veces no sobrepase el nivel de los más convencionales estereotipos). De la superficialidad de la trasposición a imágenes del relato a la apertura de la creación de climas y ambientes, a los paréntesis descriptivos.

El cine gana así una sutilidad narrativa que parecía haberle sido negada, la obra se despliega en una pluriformidad-desconocida, expresión de una enorme variedad de tonos y registros diferentes: La magnitud épica de los acontecimientos históricos, la insostenible tensión de los momentos de peligro, la delicada ingenuidad de los amores insatisfechos, la trágica emoción ante la muerte ...

Al mismo tiempo hay un hecho profundamente trascendente en "El Nacimiento de una Nación": es la articulación Historia-historia, drama colectivo-drama individual a la que a grandes trazos podemos referir, a lo largo de la historia del cine, obras tan variadas como "La Nueva Babilonia", "The Roaring Twenties", "Kanal" o "Hiroshima mon Amour".

Lo que nos interesa desde nuestro punto de vista es que en "El Nacimiento de una Nación" esa articulación de significados está soportada (o al menos referida en instantes decisivos) a una articulación de significantes que va a abrir a la historia cinematográfica un campo de enormes posibilidades. Me refiero a la articulación relato-discurso histórico que bajo una elaboración más madura volveremos a encontrar en "Octubre". Bien es verdad que aquí el discurso histórico, incluso trascendiendo en el concepto general de "nivel discursivo", sólo tiene en el film una tendencia esporádica (aunque recurrente) a aparecer. Es cierto, por otra parte, que el peso del discurso está sostenido fundamentalmente por la palabra (escrita) ilustrada por las imágenes. Pero eso no resta ni un punto de originalidad al intento, que amplía las posibilidades expresivas del cine más allá del simple relato de una ficción narrativa.

#### VII.6.2 El sistema de "El Nacimiento de una Nación": Constantia, funcionamiento y modalidades de la alternancia.

No deja de ser sugerente hablar de binariedad a propósito de "El Nacimiento de una Nación": El dos como pirueta cabalística para resolver el film. En efecto, Norte contra Sur, Stoneman contra Cameron y a nivel formal el plano-contraplano de la alternancia. Se me objetará que la alternancia no es siempre binaria, que su bifurcación alcanza la ternariedad e



incluso la cuaternariedad, pero no se podrá negar que esta multiplicación de las líneas de acción tiende a resolverse la mayor parte de las veces en agrupaciones binarias.

Este es, en cualquiera de los casos, el nivel que nos interesa, el que nos suministra las claves para abordar el sistema textual de "El Nacimiento de una Nación": La alternancia que lleva el peso de la narración, que conduce el relato, que estructura la acción.

Volviendo el concepto del revés, hablar de la alternancia como clave del sistema textual, significa hablar de sistematicidad de la alternancia o más específicamente de una tendencia al empleo sistemático de la alternancia. Por supuesto - que un film no es una construcción geométrica ni un mecanismo de relojería. Sólo en contados casos esta alternancia será rigurosa, pero no por ello la tendencia deja de ser manifiestamente apreciable. Para demostrarlo hemos dividido la obra en una serie de segmentos y subsegmentos en principio superponibles a una división secuencial (en el más clásico empleo del término) o sintagmático, aunque no se me escapa que algunos extremos de esta división podrían ser discutidos en nombre de una rigurosa parcelación estructural. No me importa, toda vez que mi interés no es fijar con precisión micrométrica (tarea - por lo demás discutible), sino demostrar una tendencia de comportamiento textual.

En la descripción no sólo se manifestará la alternancia sino otros resortes del funcionamiento textual, aunque no vayan a ser inmediatamente utilizados en el análisis. Fundamentalmente la fragmentación espacial en la medida en que implica una opción estilística frente a la alternancia. Pero también los enlaces discursivos, algunos aspectos del régimen temporal y algunos de los más manifiestos efectos de puntuación. Los números corresponden a números de planos de acuerdo con la versión del guión publicada en el número 193-194 de "L'Avant-Scene du Cinéma".

01c-04c Genérico

1c-9 Planteamiento del conflicto. Transporte de africanos abo-

licionistas del siglo XIX (fragmentación espacial). Enlace discursivo a través de la figura de Stoneman.

- 9-26 Familia Stoneman. Coincidencia narrativo-descriptiva: carta de los Stoneman anunciando su idea a Piedmont (Fragmentación espacial).
- 27c-51 Familia Cameron. Coincidencia narrativo-descriptiva. Alternancia calle-hall sustituida a partir de 40 por escalinata-hall. Fragmentación espacial en la presentación de Ben. Llegada de carta vista en segmento precedente.
- 52c-71 Visita de los jóvenes Stoneman a sus amigos del Sur. Alternancia calle-escalinata transformada en hall-escalinata.
- 72c-104 Aspectos de la visita. Fragmentación espacial: campo de algodón barrio negro.
- 105-128 Entrevistas en la Biblioteca Stoneman. Alternancia Biblioteca (Stoneman)-Salón (Lydia Brown, su negra sirvienta).
- 129c-137 Despedida de los Stoneman llamados al Norte ante la inminencia del conflicto. Alternancia escalinata-hall -- desplazada a escalinata-calle
- 138-141 Llamada a 7.500 voluntarios. Lincoln firma la proclama.
- 142c-153 Los hermanos Stoneman parten para unirse a su regimiento. Fragmentación espacial en PM
- 154c-213 Baile de despedida en Piedmont la víspera de la partida al frente. Despedida de los Cameron  
     Alternancia Sala de baile                      Calle  
                     Hall Cameron                      Plaza  
                     Living-room Cameron
- Elípsis intermedia: El amanecer. (173c)  
     Fragmentación espacial en despedida (197-211) con alternancia Ben-tropas.
- 212c-214 Breve inclusión de la noticia de la partida de los Stoneman al frente. Paralelismo.  
     Elípsis: Dos años y medio más tarde
- 215-217 Carta de Flora a Ben en el campamento  
     Paralelismo con

- 218-223 Noticias del frente. Carta de Ben. Alternancia Hall-es-  
calinata.
- 223-283 Piedmont marcado por la guerra. Asalto a la casa Cameron  
Llegada de las tropas confederadas. Alternancia rigurosa:  
repliegue de los Cameron hacia la bodega-avance de los -  
unionistas hacia el interior de la casa. Evolución de la  
alternancia: Hall-exterior, Hall-escalinata, Living-room-  
-Hall, habitación vacía-living-room, bodega-habitación -  
vacía. A partir de 260 aparición de los liberadores: ca-  
sa Cameron-campo, calles de Piedmont. Resuelta por llega  
da de los Confederados a la casa Cameron.
- 284c-287 Ben en el campamento militar. Recuerdo.
- 288c-300 Campo de batalla. Muerte del joven Cameron en brazos de  
Ted Stoneman. Fragmentación espacial con alternancia Du  
ke Cameron-Ted.
- 301c-309c Las familias Cameron y Stoneman ante la guerra. Parale  
lismo.
- 309c-443 Escenas de batalla. Campo de batalla. Incendio de Atlan  
ta. Muerte de Wade Cameron. Petersburg: Batalla para so  
correr un convoy de víveres. Asalto heroico de Ben Came  
ron contra la unidad del Capitán Phil Stoneman. Después  
de la batalla. Predominio de la fragmentación espacial-  
(Fundamentalmente en la excepcional secuencia del asal-  
to de Cameron sobre las posiciones nordistas) organiza-  
da sobre la base de la alternancia Ben-trinchera nordis  
ta. Breve inclusión en alternancia de familias Cameron-  
y Stoneman rezando (394-396)
- 444c-449 Noticias de la muerte del joven Cameron recibidas por -  
su familia.
- 450-475 Ben en el hospital donde Elsie es enfermera. Visita de-  
mamá Cameron. Fragmentación espacial: entre 451-458 al-  
ternancia Ben-Elsie.
- 476c-491 Mamá Cameron y Elsie imploran el perdón de Lincoln. Frag  
mentación espacial organizada en alternancia.
- 492-499 Mamá Cameron vuelve a casa para comunicar las buenas no  
ticias.

500c-503 Rendición del general Lee al general Grant en Appomattox.

504c-523 Vuelta a casa de Ben Cameron

Alternancia Hospital Militar ~ Cocina  
Calle de Piedmont ~ Living-room  
Entrada casa ~ Hall

Resuelta en el encuentro en la escalinata.

524c-539c Enlace diégetico resuelto en pocos planos. Entrevista Lincoln-Stoneman. Protesta del líder radical. Noche del 14-IV-1.865: Elsie y Phil se preparan para ir al teatro: enlaza con plano siguiente.

540-601 Asesinato de Lincoln

540-541 Elsie y Phil entran en el teatro

543-548 La obra teatral: fragmentación

549c-558 Llegada del Presidente. Pluralidad de lugares

559c-601 Asesinato. Alternancia rigurosa: Sala del espectáculo-pasillos del teatro. La alternancia casi plano a plano va dando cabida a la fragmentación en el momento del asesinato (a partir de 586)

586-589 Pasillos del teatro.

590-601 Sala del espectáculo. Reiteración palco/ Phil y Elsie/sala

La noticia recibida en el Norte (Stoneman) y en el Sur (Cameron). Paralelismo

FIN 1ª parte

614c-618c Agonía en el Sur. Enlace discursivo a partir de la - "Historia del pueblo Americano" de Woodrow Wilson. In tertítulos sin imagen.

619c-661 Stoneman se entrevista con Lynch y Sumner. Alternancia rigurosa Salón-Biblioteca en torno a Stoneman, Lynch, Lydia Brown y Sumner.

663-670 El fervor de Lynch por Elsie Stoneman. Fragmentación - espacial con alternancia Lynch/Elsie.

671c-687 Lynch hace de Piedmont su cuartel general. Fragmentación espacial

- 688c-715 Llegada de los Stoneman a Piedmont y encuentro con los Cameron. Alternancia casa-Stoneman-Calle de Piedmont.- Con fragmentación espacial en cada uno de los términos
- 716c-738 La reunión de la Liga del Sur para la unidad ante las elecciones. Fragmentación espacial
- 739c-776 Los acordes del amor. Segmento irregular. Bosque, alrededores de Piedmont, Ben-Elsie (prolongado en habitación de Elsie) - Jardín Cameron: Phil-Margaret: Paralelismo más temático que estructural. Fragmentación espacial. De nuevo bosque Ben-Elsie resuelto en alternancia. Habitación de Elsie-bosque, calles de Piedmont. A destacar especialmente el subsegmento del jardín Cameron: Alternancia de planos entre Phil y Margaret. - Fundamentalmente interesante la aparición en el interior del segmento del Jardín Cameron del flash-back de la muerte de Wade Cameron
- 777c-780 La elección. Fragmentación espacial
- 781c-786 Resultado de las elecciones. Alternancia apartamento - Lynch-Living-room Stoneman.
- 787c-803 Festejando su victoria en las urnas. Alternancia calle Piedmont-Living-room Cameron (789-791), Living-room -- Stoneman (793-803)
- 804c-841 Ben relata una serie de ultrajes que han tenido lugar. Alternancia con flash-back y simultaneidad: Ben habla-Puesta en imágenes de su relato. Mientras un fiel servidor de la familia es castigado. El Dr. Cameron se -- compadece de la fiel criatura. Alternancia resuelta -- por convergencia en el salón.
- 832c-867 Sesión del Parlamento de Carolina del Sur. Fragmentación espacial alternando planos generales con detalles: Dos negros (uno que come y otro que pone los pies en el pupitre). Un negro elegante.
- 868c-905 Más tarde. La siniestra cosecha comienza. Gus persigue a Flora y a Elsie y es advertido por Ben. Persecución. Alternancia en exteriores manejando Flora, Elsie-Gus.- Lynch, Elsie-Ben. Gus-Ben-Lynch.

- 906c-938 Inspiración del Ku-Klux-Klan. Primeras acciones del -- Klan. Fragmentación espacial con alternancia de los -- planos: Niños blancos y negros-Ben. Negros-Caballeros.
- 940-975 Advertida y comprobada la pertenencia de Ben Cameron - al KKK, Elsie rompe con él por lealtad a su padre. Ma- les de amor. Fragmentación espacial hasta el momento - de la ruptura (940-959). Se resuelve en alternancia ha bitación Elsie-Living-room Cameron (960-966) que a su vez se transforma en alternancia Living-room Cameron-- -Hall Cameron en que Flora consuela a Ben (967-975) re introduciendo la alternancia más general (Habitación - de Elsie) en 974.
- 976c-1083 Persecución y muerte de Flora por Gus. Alternancia ter naria: Flora-Gus-Ben. Variante del salvamento en el úl timo minuto.
- 1084-1088 Dolor ante el cadaver de Flora. Fragmentación espacial.
- 1089c-1091 Oposición política de los Stoneman y los Cameron. Pa ralelismo entre la protesta de Phil contra la políti ca radical de su padre y la recogida por Ben de su -- vestido del Klan.
- 1092c-1139 Busca y captura de Gus. Alternancia Calle-Taberna --- transformada en Gus-Perseguidores en exteriores. En - el interior de la taberna (1103-1111) utiliza la frag mentación espacial. El resto es alternancia plano a - plano incluyendo la persecución final de Gus en exte riores.
- 1140c-1151 Juicio y muerte de Gus. Alternancia entre los planos del juicio y el abandono del cadaver, imágenes del ve latorio de Flora. Empleo ideológico.
- 1152c-1160 Descubrimiento del cadaver y reforzamiento de la mili cia negra. Alterna un plano del Living-room Cameron - entre planos de las calles de Piedmont. El descubri-- miento del cadaver utiliza la fragmentación.
- 1161c-1174 Los clanes se preparan para actuar. Alternancia bos-- que (Ordenes a los clansmen)-carretera (cumplimiento de ordenes). El último término de la oposición frag-- menta el espacio.

- 1175c-1186 Los espías denuncian a la familia Cameron. Alternancia Living-room Cameron-Despacho de Lynch con inclusión de un plano de Elsie Stoneman pensativa en su habitación.
- 1187c-1206 Arresto del Dr. Cameron. Alternancia escalinata-Living room transformada en Hall-Living room. Resuelta en --- fragmentación espacial entre 1200 y 1206 por el arresto y conducción del Doctor Cameron.
- 1207c-1251 Liberación del Doctor Cameron. Alternancia casa-Stoneman (Entrevista Elsie-Margaret) Casa Cameron, calle de Piedmont resuelta por encuentro entre Margaret y su madre. Convergencia con Phil: Liberación del Dr. Cameron en fragmentación espacial.
- 1251-1265 Inicio de persecución. Alternancia: carretera-calles - de Piedmont (soldados negros en pos de los fugitivos--Living-room Stoneman) Inquietud de Elsie al conocer - la participación de su hermano-Living-room Lynch (privilegios de la nueva aristocracia)
- 1266c-1283 Refugio en la cabaña. Alternancia: Campo, exterior cabaña (fugitivos)-Interior cabaña. Resuelta por entrada de los fugitivos en interior cabaña que a su vez genera una nueva alternancia: Interior cabaña-campo (perseguidores) con interpolación de la decisión de Elsie de visitar a Lynch.
- 1287-1319 Lynch propone matrimonio a Elsie. Los negros llenan -- las calles. Elsie en casa de Lynch. Organizado sobre - una fuerte fragmentación espacial que alterna con dos- braves planos de los negros llenando las calles (1903-1311). En la mayor parte de los momentos la fragmentación se organiza sobre la alternancia Elsie-Lynch.
- 1320-1376 Reunión de los clanes. Lynch mantiene secuestrada a Elsie. Llegada de Stoneman. Alternancia campo-despacho - de Lynch (empleo de la fragmentación en ambos términos) interrumpida por la llegada de Stoneman para dividir - el segundo término en una nueva alternancia calle-despacho de Lynch, posteriormente transformada en despacho-antecámara y sólo resuelta por el encuentro Stoneman-Lynch en el living-room de la casa de este último.

- 1357c-1407 Los clanes en misión. Los negros alborotados. Stoneman informado de las intenciones de Lynch. Recuerdo de los de la cabaña. Alternancia de planos con pocas interferencias mutuas
- 1408-1424 Llegada de los negros y primeros combates. Alternancia interior-exterior de la cabaña
- 1425-1428 Clansmen (Campo)-Lynch (Living-room)-Negros alborotados (Piedmont) Continúa el segmento 1357c-1407
- 1429c-1439 Los blancos asistiendo impotentes al espectáculo. Alternancia calles de Piedmont-Diversos interiores.
- 1440-1450 Intento de asalto a la prisión. Los caballeros del --- Clan galopan hacia Piedmont. Alternancia resuelta en convergencia por:
- 1451-1456 Llegada de los caballeros. Fragmentación espacial. Resuelta a este nivel se crea una nueva alternancia:
- 1457-1465 Calles de Piedmont-Casa de Lynch
- 1466-1484 Exterior cabaña-Interior cabaña. Alternancia con recorridor a las calles de Piedmont (1471-1473)
- 1485-1507 Calles de Piedmont-Casa de Lynch. De nuevo la misma alternancia resuelta en fragmentación espacial con la entrada del KKK en casa de Lynch: Tras la liberación de Elsie la alternancia continua para mostrarnos la puesta en marcha del rescate del grupo asediado en la cabaña.
- 1508-1566 Liberación de la cabaña. Salvamento en el último minuto. Varios niveles de alternancia:  
-1<sup>er</sup> nivel: Alternancia interior cabaña-exterior, resuelta por la entrada de los negros en el interior de la cabaña.  
-2<sup>o</sup> nivel. La alternancia se hace ternaria a partir de 1542 Primera alternancia (negros)-segunda habitación (refugiados)-Campo (los clanes que llegan). Resuelta en la segunda habitación por la llegada de los salvadores.
- 1567-1583 Desarmando a los negros. Alternancia calles de Piedmont-Interiores. Paralelismo contrastado con 1427-1439.



1584c-1598c- Conclusión. Los negros desarmados. Elsie y Ben al -  
borde del mar en alternancia con visión cósmico-re-  
ligiosa.

La división en segmentos y la genérica denotación de su-  
carácter tipológico constituye ya un primer nivel de análisis --  
fílmico, entendido como un análisis fundamentalmente descriptivo,  
aproximadamente en el sentido en que lo anticipaba en 1.965, con  
un carácter más general, Godard en una entrevista en los "Cahiers":  
*"Podría imaginarse la crítica de un film como el texto de sus --  
diálogos, con fotos y algunos comentarios: el conjunto formaría--  
una especie de crítica, de análisis del film"* (21). Referido a -  
"The Birth of a Nation" creo haber demostrado, al menos, la sis-  
tematicidad de la alternancia a lo largo del film. Sin embargo, -  
un buen número de problemas quedan sin esclarecer y a su puntua-  
lización vamos a dedicar este segundo nivel de análisis, que tra-  
taría básicamente de profundizar en la descripción buscando cons-  
tancias, recurrencias, modalidades, elecciones, etc que en defini-  
tiva contribuyan a hacernos comprender mejor el comportamiento -  
textual del film.

Un primer grupo de problemas se referiría al funciona---  
miento de la alternancia. En primer lugar su tendencia a la bina-  
riedad. La mayor parte de las alternancias mantienen exclusiva-  
mente dos líneas de acción. Sólo en muy limitados casos estamos-  
en presencia de un esquema superior (p.ej. ternario en el caso -  
de la persecución y muerte de Flora). En segmentos modélicos des-  
de este punto de vista como el gran segmento final (donde la --  
complejidad de las líneas de acción alcanza caracteres de autén-  
tica maestría) observamos una clara tendencia al agrupamiento bi-  
nario, por más que en su desarrollo se interpolen planos que im-  
piden que perdamos de vista el conjunto de la multiplicidad de -  
las acciones.

Podemos asimismo establecer una primaria distinción en--  
tre las diferentes alternancias exclusivamente desde el punto de  
vista de su desarrollo textual. Es fácil comprender que hay al-  
ternancias que necesitan de la saturación, que precisan de la --  
convergencia de las líneas de acción, en tanto que otras permane-

cen insaturadas. Otras, por fin, (las menos) realizan el trayecto contrario a las primeras: parten de una única situación (que se escinde) en dos líneas de acción. Es evidente que este movimiento podríamos describirlo en términos de encuentro-separación-no encuentro o de forma más general convergencia/divergencia/paralelismo.

Al hilo del proceso de génesis y resolución de la alternancia podemos constatar ciertas modalidades básicas del comportamiento alternante. Fundamentalmente dos de signo contrario y presentes en el film: La bifurcación de uno de los términos de la alternancia en una nueva alternancia (aunque se reintroduzca posteriormente la alternancia más general como ocurre en la ruptura entre Ben y Elsie o se transformen los términos como en la llegada de Stoneman al despacho de Lynch mientras Elsie permanece secuestrada). En el caso contrario, la saturación de una alternancia se transforma a su vez inmediatamente en término de una nueva alternancia como ocurre con la llegada de los caballeros a Piedmont que deshace la alternancia Piedmont-Campo constituyendo el primer término de una alternancia Calles de Piedmont-Casa de Lynch, donde Elsie continúa secuestrada.

Por último en este nivel estrechamente estructural hay que poner de manifiesto la existencia de auténticos fenómenos de encabalgamiento frente a lo que suele ser la tendencia general a la sucesión de líneas de alternancia tal como ocurre con el plano 1285 término del segmento 1287-1319 incluido en el interior del anterior (1266c-1283).

Todos estos fenómenos vienen a poner de manifiesto un progreso evidente en una dirección que ya habíamos puesto de manifiesto al hablar de Porter (ver capítulo VI.1): La estrecha trabazón estructural lograda, la cohesión del tejido textual, el múltiple anudamiento de la trama, la existencia de lazos significantes capaces de establecer entre las diversas partes del trayecto narrativo una íntima y fundada relación.

Ampliando el punto de vista deberíamos de poner en claro la variedad estructural-funcional que encubre lo que hemos denominado alternancia. Básicamente podríamos definir cinco tipos:

De un lado la reproducción del estereotipo narrativo del salvamento en el último minuto, microestructura repetida a lo largo de la estructura global del film, determinando los puntos fuertes de la trama; los momentos de mayor clima dramático, mediante la creación de un "suspense time". Para comprobarlo basta verificar la disposición en el texto de las principales apariciones de esta microestructura, a saber: Asalto de Piedmont (---=200). Asesinato de Lincoln (=550). Muerte de Flora (=950). Apresamiento de Gus (=1100). Final (=1250).

El magno final que funciona a modo de recapitulación requiere un tratamiento específico primero por la habilidad en la creación de toda una serie de situaciones de tensión que posteriormente habrá de ir resolviendo mediante el "final a la Grifith", que verdaderamente redondea la estructura. Con ello consigue la acumulación de una tensión sin precedentes, producto del entrecruzamiento al menos de cuatro líneas de acción, en un clímax no sólo debido a la suma de las tensiones parciales sino a la dilatación de una solución final, hecho al que tampoco es ajeno la relación más o menos explícita establecida entre los términos. Perfecta también, la solución aplicada: La resolución sucesiva de las alternancias creadas.

Es fundamentalmente en relación a estos momentos donde mejor podemos percibir la existencia de un ritmo, o cuando menos de un "tempo", si hacemos nuestra la valoración de Eisenstein -- (22).

Pero al margen de este uso destinado a desarrollar una construcción capaz de atrapar al espectador, hay toda otra serie de empleos alternantes decisivos en la obra. Me refiero concretamente al uso de la alternancia en el establecimiento de la relación paralela de los fundamentos de la intriga Norte Stoneman/Sur Cameron. Relación que no es contrastante (como en "Corner in --- Wheat") sino estrictamente analógica. Este paralelismo de las acciones, esta duplicidad recorre "El Nacimiento de una Nación" -- desde los hechos más generales (movilización, reacción ante el asesinato de Lincoln) hasta los más cotidianos (los entrecruzados amores de las parejas), pero siempre entendiéndolo desde una

jerarquía expositiva que privilegia al Sur contra el Norte, a los Cameron frente a los Stoneman y a la pareja Ben-Elsie frente a la pareja Phil-Margaret.

Otro empleo fundamentalmente interesante es el que actualiza en "El Nacimiento de una Nación" el camino comenzado en "After Many Years", por más que la denominación "alternante" podría con toda justicia discutirse. Aunque también se trata en pureza de la interrupción de una serie homogénea y cerrada de imágenes con una imagen (o una serie de imágenes) extraña a la anterior en cuanto a sus más físicas determinaciones espacio-temporales, no existe el empleo recurrente, el equilibrio en la extensión de ambas series con que solemos caracterizar a la alternancia. El acento debe ser puesto en el carácter más puntual, más interruptivo que entrecruzado, de la nueva introducción de imágenes.

Lo interesante es que la irrupción de las nuevas imágenes en el interior cerrado de una secuencia se sitúa en el orden de realidad diferente, el del recuerdo, la evocación, el pensamiento, el dominio en definitiva, de lo imaginario. Tanto da que se trate de un auténtico "flash-back", como la irrupción de la muerte de Wade Cameron en el idilio Phil-Margaret; como que en el juicio de Gus, las imágenes nuevas correspondan al velatorio de Flora, hecho que está ocurriendo simultáneamente. Lo importante es su ubicación diegética. Estamos asistiendo a los primeros pasos de un montaje discursivo, apoyado exclusivamente en el discurso icónico (valga la redundancia, por lo demás expresamente buscada para poner de manifiesto dos niveles que no deben nunca confundirse: Una cosa es el discurso del film y otra bien diferente las formas que pueda adoptar ese discurso). Es muy claro en el primero de los ejemplos: La aparición entre fundidos de un plano anteriormente visto, correspondiente a la muerte de Wade Cameron constituye una razón autónoma suficiente para explicar el rechazo de Margaret, sin necesidad de tener que recurrir a los subtítulos que emparedan redundantemente la secuencia: *"Otros recuerdos no permiten olvidar al pobre corazón magullado del Sur/Todavía un Norte y un Sur. El honor lucha con el amor por la conquista de un corazón"*. En el segundo caso las imágenes del velatorio son más disfrazables de alternancia: no disponemos de indicadores tempora-

les para determinarlo con exactitud, la hipótesis de estricta simultaneidad puede ser admitida dentro de la lógica temporal del relato pese a las dudas que puede engendrar el plano contiguo del living-room Cameron que ya no corresponde al velatorio. Lo interesante es que la inserción de la imagen de Flora muerta con la familia al fondo puntuada por una abertura en iris se convierte de inmediato en la justificación moral del veredicto y la ejecución del involuntario homicida.

Pero quizá lo más destacable de todo este conjunto de empleos alternantes no condicionados por el suspense sea el haber llevado la alternancia al corazón mismo de la acción cotidiana, el haber convertido la alternancia en un procedimiento útil para narrar cualquier situación, a través de una doble práctica: De una parte la interpenetración de situaciones que en el discurso fílmico bien hubiesen podido aparecer como sucesivas, condensando en agrupaciones unitarias simultáneas lo que pudiera habernos sido expuesto en la más ortodoxa linealidad. De otra parte, escindiendo cada acción en el acto mismo de la representación, refiriendo cada término a una diferente ubicación espacial (por ejemplo la alternancia Hall-escalinata de tantas escenas como se desarrollan en el umbral de la casa Cameron). Cuando ello no es posible, Griffith recurre al procedimiento de crear un segundo término ficticio, que replique rítmicamente al primero, que sirva como permanente contrapunto (el personaje de Lydia Brown en el salón en las secuencias de entrevista en la Biblioteca Stoneman). En cualquier caso quisiera insistir en que es aquí donde se elabora verdaderamente la aludida sistematización de la alternancia -- que va a introducirse en todos los niveles de la estructura, desde las grandes unidades del discurso hasta las más pequeñas. Esto es especialmente perceptible en aquellos segmentos que hemos caracterizado por la fragmentación de un espacio unitario. En la mayor parte de los casos, cuando esta fragmentación no es interrumpida alternantemente por intertítulos sino que constituye una serie continua, existe una marcada tendencia a la alternancia. Ya no se trata aquí de una alternancia de los lugares sorportando, haciendo más manifiesta la escisión de la acción dramática. Se va

directamente a escindir la acción creando en continuidad, en el interior del mismo espacio dos (o más) términos de acción definidos por la oposición de uno o varios personajes al resto. Es aquí donde comienza a elaborarse la sistematicidad alternante del plano-contraplano que será una de las bases esenciales de la escritura clásica.

Incluso en los casos en que esta alternancia no es manifiesta, observamos no obstante una fuerte inclinación a la reiteración (aunque sea desordenada) de un escaso número de tomas.

Valorando desde una perspectiva histórica el posible legado de la alternancia se llega a la conclusión de que este rasgo de estilo de Griffith, el más característico, será también el más perecedero. El cine posterior a él abandonará pronto esta obligatoriedad de la disposición alternada, desplegando con mayor libertad sus posibilidades narrativas. Su papel, con todo, continuará siendo decisivo: A nivel de grandes unidades porque el trenzado de las líneas de acción ha sido una de las bases de lo que se ha considerado la puesta en clave cinematográfica de un relato. A nivel de lo que como lugar común designamos como la gran sintagmática en la existencia de auténticas construcciones alternantes muy próximas a la carrera contra el tiempo tal como Griffith fue capaz de crear y llevar a su perfección. En el interior de la secuencia por la ya aludida regularidad del plano-contraplano.

En cambio, la otra dirección del trabajo de Griffith, la fragmentación del espacio unitario y su puesta en continuidad va a terminar alcanzando un grado de generalización del que evidentemente no goza la obra de Griffith hasta el punto de que va a terminar por convertirse en la base esencial del trabajo de puesta en escena cinematográfica.

#### VII.6.3 La palabra escrita: Funciones y articulación con las imágenes.

Hemos analizado las imágenes. Pero de ninguna manera el análisis queda así satisfecho. Contra la difundida tesis del llamado cine mudo como el dominio del lenguaje universal de las imágenes que vendrá a quebrar el llamado cine sonoro, hay que reivindicar la importancia de los contenidos verbales, hay que defender

la tesis de un arte compuesto de dos materias de expresión diferentes: imágenes y menciones escritas. (22)

En efecto, sorprende en "El Nacimiento de una Nación" el alto porcentaje de intertítulos: Uno de cada siete planos es una mención escrita. Pero lo importante no es sólo la cantidad, sino la multiplicidad de funciones que asumen estos contenidos verbales en el interior del discurso fílmico.

El discurso fragmentario de los intertítulos, pone de relieve la existencia de un sujeto enunciador constituido de acuerdo con los más conservadores postulados del narrador omnisciente de la novela decimonónica. Así nos encontramos con una competencia de cara a la acción representada prácticamente ilimitada, que guía nuestra lectura de las imágenes:

- Nos presenta a los personajes: "Margaret, una hija del Sur educada en las maneras de la vieja escuela".
- Nos descubre sus intimas motivaciones psicológicas y su verdadero carácter: "Lynch un traidor a su protector blanco, un traidor peor aún hacia su propio pueblo al que quiere llevar por vías diabólicas, a construir por su cuenta un insensato edificio de poder".
- Asume el discurso histórico fuertemente ideologizado que enmarca y sirve de base a la justificación del comportamiento de los personajes. En su mayor parte este discurso asume una posición inicial en cada una de las dos partes del film. En la segunda de estas manifiestas intervenciones, el poder persuasivo se ---acentua mediante el recurso a un testimonio de autoridad: "La Historia del Pueblo Americano" de Woodrow Wilson.
- Aspira al control de las reacciones emocionales del espectador: Por una parte trata de enfatizar el significado de algunas acciones a través de una puntualización verbal lanzada a los terrenos de la más efectista y melodramática retórica: "El alma en agonía ante la degradación y la ruina de su pueblo". "La ofrenda de una madre a la causa. Tres hijos parten para la guerra". "Los acordes del amor resuenan aún más fuerte que el lamento del país". Por otra, ante el inevitable dolor producido por algunos sucesos de la trama, trata de aportarnos el nece-

sario consuelo: Así ante la muerte de Flora "como ella había si do educada según las severas lecciones del honor, no debemos -- afligirnos de que haya encontrado más suaves las puertas opalinas de la muerte".

- Dirige nuestra atención al anticipar el contenido de determinadas secuencias gracias a la capacidad de prever el futuro, por ejemplo "El Asesinato de Lincoln" es precedido por la frase pre monitoria: "Llegó la noche fatal del catorce de Abril de 1.865"
- En relación con la imagen adopta asimismo funciones muy precisas:
- Dota de sentido (o al menos lo completa) a determinadas imágenes que sin un mayor desarrollo narrativo seríamos incapaces de comprender (todo lo más podríamos adivinar). Tal es el caso de la venta de vestidos, de la muerte del segundo de los Cameron o de la decisión de Elsie de alistarse como enfermera.
- Aporta a la imagen una precisión en el dato que las imágenes no pueden transmitir, cuando nos aclara por ejemplo que la bandera que aparece en la secuencia del baile es la primera gloriosamente bautizada por el Ejército Confederado en Bull Run o cuando concreta la distancia entre las líneas de trincheras, describe la naturaleza de las piezas artilleras o explica el reclutamiento de los primeros regimientos negros.
- Establece con determinadas imágenes un contrapunto generador de ironía. Así por ejemplo cuando la imagen de un negro que saca nueces de una bolsa y se las come es adjetivada con el título "El Honorable representante del Ulster".

Son igualmente precisas sus funciones de cara al discurso filmico:

- Supera los hiatos narrativos impuestos por la adaptación de la novela al cine: "Tras la batalla de Piedmont, el baile de despedida".
- Se convierte en indicador de las elipsis producidas: "Algún --- tiempo después". "Dos años más tarde". "Tras el rescate".
- Asegura los enlaces discursivos. Vease concretamente la transición del discurso histórico a la trama a través del personaje Austin Stoneman.
- En un terreno más profundo, de cara a la intriga, utiliza de su capacidad anticipadora para facilitar la claridad en la exposición del relato poniendo en antecedentes al espectador sobre de



terminados golpes de efecto de la intriga que una estricta aplicación de las convenciones de verosimilitud del relato podrían hacer difíciles de aceptar. Esto sucede en el caso en que se -- nos anticipa la aparición del capitán Phil Stoneman en la trinchera que asalta el coronel Cameron.

- Por último habría que señalar una función que podríamos calificar de metalingüística. Es el comentario de la palabra sobre la imagen misma, más concreto sobre determinadas imágenes de carácter histórico certificando su exactitud, su condición facsimil, su exacta reconstrucción. Así sucede cuando se representa la -- rendición de Appotomax aclarando que se trata de una réplica -- histórica de la casa de Wilmer Mc Lean tal como estaba en esa -- ocasión con los jefes y sus estados mayores según el coronel Horace Porter en "En Campaña con Grant".

Todas las determinaciones anteriores parecen encubrir -- una evidente desconfianza hacia el poder narrativo de la imagen. -- Desconfianza, hay que decirlo, no del todo injustificada, teniendo en cuenta el insuficiente desarrollo dramático de extensos sectores de la estructura fílmica, debido sin duda a un fuerte proceso de condensación narrativa. En efecto, es sintomático que la palabra (el intertítulo) preceda siempre a la imagen y que numerosos segmentos de la obra inauguren lo que podríamos casi considerar una nueva modalidad alternante en que la progresión narrativa se apoya en los contenidos verbales que las imágenes intercaladas no hacen prácticamente más que ilustrar. Pero este proceso de condensación narrativa no es solamente el resultado de comprimir la historia en trama sino que fundamentalmente está manifestando un techo expresivo. Me explico: es evidente que para subrayar dramáticamente la negativa de Ben Cameron a estrechar la mano del mulato Lynch no es imprescindible insertar un rótulo que diga "Segundo encuentro de Lynch con 'el pequeño coronel'. La humillación -- del negro". Desde nuestra perspectiva histórica sabemos que hoy -- el cine tiene elementos suficientes para dar cuenta dramáticamente de esa situación. Fundamentalmente pensamos en la fragmentación espacial que el propio Griffith fue el primero en emplear de forma excepcional (aunque no sistemática) con una clara intencionalidad de potenciar el énfasis narrativo de determinadas secuen-

cias.

De la misma manera hay que tratar los numerosos momentos en que las menciones escritas cumplen el papel de deshacer la inevitable ambigüedad de la imagen, en una función que puede ser --- equiparable a la que hoy cumple el texto frente a la imagen en el anuncio publicitario. Es evidente que desde el interior de la propia progresión dramática se pueden generar elementos que permitan una exacta transmisión del mensaje, que permite comprender el significado de esas imágenes. Si no se hace así es por una razón económica (de economía de lenguaje, aunque en el cine sea fácil separar estas dos economías) que encubre toda una estrategia narrativa. En términos de teoría de la novela, Griffith no parece querer renunciar a los beneficios del panorama en aras del dominio absoluto de la escena, utilizando los ya clásicos conceptos de Friedmann (23).

Tengase en cuenta que la extrañeza que motiva este análisis es producto de una consideración del cine hecha a través de su modo narrativo hegemónico, de lo que denominamos el relato clásico: un arte que parece narrarse a sí mismo marcado por *"una objetividad que llega hasta el behaviorismo ... los hechos se describirán únicamente desde el exterior, sin comentario ni interpretación psicológica"* (24). Una manera de contar que ha marcado profundamente la sensibilidad narrativa de nuestra época y cuyos --- efectos han rebotado sobre la propia novela. (Basta aludir a términos como "scenic presentation" de Lubbock o más precisamente al llamado "modo cinematográfico" -"the camera"- por Friedmann). De ahí que sea chocante ver cómo Griffith concibe el relato fílmico sobre bases muy diferentes a las que acabarán imponiéndose. Para él, el cine es un lenguaje total muy próximo en definitiva a la novela que puede y debe usar de los contenidos escritos para superar las limitaciones impuestas por la naturaleza misma de las -- imágenes y por su condición de arte de la representación. La génesis de esta concepción resulta evidente si recordamos el entronque en Dickens de su manera de narrar (Ver VII.4) a lo que hay -- que unir de un lado el hecho de que "El Nacimiento de una Nación" es la adaptación de dos novelas del Reverendo Dixon ("The Clansman" y "The Leopard's spots") y de otro que Griffith no era al --

fin y al cabo sino un escritor frustrado que esperaba que el cine le permitiese el desahogo necesario para dedicarse a su verdadera pasión: la literatura.

Esta concepción de los instrumentos narrativos del cine explica mejor que nada la intensa redundancia existente en el texto por la insistente puntualización de las imágenes mediante intertítulos que no añaden ninguna información nueva.

Un apasionante ejercicio muy fácil de realizar sobre soporte de video, sería el intento de suprimir muchos de estos intertítulos para ver hasta qué punto resultan necesarios para la comprensión lógica del discurso, desde nuestra perspectiva actual de asimilación de las convenciones habituales del lenguaje filmico. Aún al precio de una cierta imprecisión (que por lo demás no considero perjudicial y que la naturaleza ambigua de las imágenes hace poco menos que consustancial al modo de expresión cinematográfico) se conseguiría demostrar hasta qué punto es profunda la redundancia de los textos escritos respecto a las imágenes.

Por otra parte hay que hacer notar que frente a la omnipotencia de la voz del narrador, la voz de los personajes de la historia es más bien rara. Pese a su escasez conserva una marcada frescura, una encomiable atención al habla peculiar de los diversos grupos sociales, a las formas de expresión individuales y a las formas rituales que acentúan el realismo de la narración. Ello sin embargo no puede hacernos olvidar el autoritarismo del narrador, que usurpa la voz de los sujetos de la acción e impide en definitiva que el acontecimiento hable con sus propias palabras (25).

Estamos en definitiva en presencia de una curiosa duplicidad de las instancias enunciatoras: De un lado el discurso de las imágenes que, intentando hacer olvidar su carácter de relato para fortalecer la impresión de realidad y la eficacia catártica, intenta enmascarar las huellas del sujeto de la enunciación que aparece así configurado como un "aparato conceptual ausente" (2)

Del otro lado frente a esta aparente ausencia nos encontramos con la presencia casi permanente de las intrusiones del narrador en el relato, que si en algunos casos por su estricta funcionalidad (aunque sea redundante) pasan perfectamente desapercibidas

cibidas, en otros en cambio hacen evidente la presencia de un "Asmodeo que levanta los techos de las casas y traspasa los velos de las mentes" (27)

#### VII.7. La temporalidad e "Intolerancia".

El análisis de la aportación de Griffith estaba centrado sobre "EL Nacimiento de una Nación". A pesar de ello resulta imposible obviar un film de tan profunda significación estructural como "Intolerancia".

La afirmación de Mitry que encabeza el capítulo acerca de la importancia de "Intolerancia" para la transformación narrativa que lleva a cabo la novela anglosajona (28) puede resultar exagerada, pero bastaría una hipótesis de tal trascendencia cultural planteada por un teórico de la talla de Mitry para que hubiese inmediatamente que proporcionar al film un espacio en una Tesis sobre el relato fílmico con el fin de exponer sus líneas fundamentales.

Lo cierto, en cualquier caso, es que el manejo del tiempo por Griffith en "Intolerancia" es absolutamente revolucionario, excepcional y único en la historia del cine, más aún teniendo en cuenta la fecha temprana de su creación en los albores de la narración cinematográfica. Paradójicamente un film que se haya situado en la vía de formación de la narrativa clásica, irrumpe de pronto con carácter experimental, incluso vanguardista (aunque sea un término impropriamente aplicado) por su audaz concepción temporal, que de hecho no acaba de ser aceptada ni siquiera en la perspectiva de la Historia del Cine. Todavía en fechas muy recientes se sigue sosteniendo por Sadoul que *"su debilidad principal fue querer unir, por una noción que Griffith define muy mal, cuatro historias tan diferentes"* y calificándola de obra genial pero disparatada (29).

Como es bien sabido por cualquier estudioso de la historia del cine la significación de "Intolerancia" no se agota en la construcción temporal. Todo el film está plagado de hallazgos dramáticos y escenográficos de enorme trascendencia (aunque una reciente visión de "Cabiria" nos haya permitido comprobar hasta

donde, desde el punto de vista del decorado, Griffith está en deuda con Pastrone) y sus aportaciones se vigorizan en lo que se refiere a la liberación de la cámara tanto en montaje como en movimiento: Los primeros planos, las manos de Mae Marsh retorciéndose durante el juicio de su marido (un ejemplo con el cual Pudovkin argumenta insistentemente buena parte de su teoría cinematográfica), la cámara flotando en globo cautivo de Billy Bitzer al que se debe una iluminación que requiere un minucioso análisis.

Al mismo tiempo es evidente que "Intolerancia" adolece de enormes defectos de construcción dramática muy propios del estado del relato fílmico en la época. El primero de ellos sería -- sin duda una ingenuidad narrativa, muy vinculada a las formas del melodrama popular, pero de la que hoy nos sentimos muy lejos. Un ejemplo: Cada una de las historias, excepto obviamente la de Cristo, está articulada sobre una intriga sentimental en que los nombres de los protagonistas no pueden ser más reveladores: *The Little Dear One* (la Pequeñita), *The Friendless one* (la Solitaria), *Brown Eyes* (Ojos Negros), *The Mountain Girl* (la Chica de la Montaña). La obra entera manifiesta una falta de contención y de mesura que distan mucho de la redonda perfección de otras obras maestras de la cinematografía, pero ello no oscurece para nada la genialidad de su concepción.

Originalmente Griffith había simplemente pensado en uno sólo de los episodios, "The Mother and the Law", basado en el caso Strelow, que por entonces apasionaba a la opinión pública americana y en un informe federal sobre el asesinato de diecinueve huelguistas a manos de pistoleros a sueldo de los patronos. "The Mother and the Law" fue rodado casi por completo en 1914, nada más terminar "El Nacimiento de una Nación". Sin embargo Griffith en plena posesión de su talento y de su voluntad, diríamos que megalomaniaca, para acometer empresas cada vez más grandes, tuvo la idea de ampliarlo y trasformarlo de acuerdo con las ideas sugeridas por su opúsculo "The Rise and Fall of Free Speech in America", "en una protesta contra cualquier forma de injusticia y despotismo" (30), tratando de poner de manifiesto la profunda circularidad de la Historia a través de cuatro historias que sucedían en

espacios de tiempo muy alejados entre si. La caída de Babilonia - a manos del rey persa Ciro (539 a.Jc.), vida y muerte de Jesucristo (30-33 d. Jc.), la matanza de hugonotes la noche de San Bartolomé (1.572) y el episodio contemporáneo ya citado, "The Mother and the Law" (1.916).

La gran intuición de Griffith fue no utilizar, como hubiera parecido lógico, la exposición sucesiva y cronológica sino en entrelazarlos mediante la alternancia contrastada, que había venido desarrollando en sus obras anteriores.

Pero hasta ahora, el montaje contrastado, el montaje -- ideológico, había sido empleado en historias que suponíamos estrictamente simultáneas, contemporáneas en el más restringido sentido del vocablo, a través del manejo sucesivo de dos líneas de acción elementales como sucedía en "The Kleptomaniac" y "Corner in Wheat".

Pero nunca hasta aquí la linealidad cronológica había sido tan revolucionariamente subvertida y no a partir de la analepsis de una sola línea argumental sino a través de la fusión de -- cuatro líneas de acción por completo independientes, cuyo único vínculo transcendía los accidentes narrativos para plantearse en el terreno del discurso, de una concepción (bien es verdad que elemental) sobre la historia.

La fusión en todo caso no era una mera yuxtaposición intercalada sino que obedecía a los principios estructurales desarrollados por Griffith a lo largo de toda su obra anterior. La metáfora del propio realizador manifestaba esta voluntad:

*"Los episodios comenzaron como riachuelos observados desde lo alto de una colina. Al principio -- las cuatro corrientes fluyen plácida y lentamente cada una por su cauce. Pero, poco a poco, se van aproximando hasta que acaban uniéndose en un río único, poderoso y agitado por múltiples turbulencias". (31)*

Hay que advertir que los cuatro riachuelos no tienen el mismo caudal. "La Madre y la Ley" y la caída de Babilonia dominan la estructura no sólo en extensión sino en desarrollo dramático,-

aunque "The Mother and the Law" se halla a una considerable distancia del otro en cuanto al intrincado enmadejamiento de la trama y su consistencia, dentro de un tono fundamentalmente melo. La noche de San Bartolomé apenas si desarrolla una intriga muy elemental y la historia de Cristo se reduce a cuatro breves --- irrupciones que actúan como refuerzo concreto de otras historias en particular del episodio contemporáneo estableciendo una relación entre la pasión del inocente Boy y la de Cristo.

Parece evidente que una concepción tan violentadora de cualquier linealidad narrativa, en ese momento específico del -- desarrollo del relato fílmico, estaba necesitada de una justificación, de una explicación incorporada a la diégesis y de todo -- un complejo aparato de índices de denotación, demarcaciones precisas, puntuaciones estrictas. Aunque bien es verdad que frente al habitual relato lineal con excursiones analépticas en que la constancia de la trama y de los personajes puede inducir a errores en el desciframiento cronológico, la existencia de cuatro -- historias tan radicalmente diferenciadas a nivel escenográfico -- no permitía ningún posible error. Se trataba exclusivamente de -- hacer entender al público la razón de tan desconcertante estructura, de ligar los diversos trayectos narrativos en una continuidad única y fluida capaz de ejecutar extraordinarios saltos en -- el orden temporal y acontecimental sin provocar desconcierto o -- penosa impresión de fragmentariedad.

Para ello, Griffith acudió no ya a la inspiración teatral y novelesca, sino a la poética (recordemos sus adaptaciones de Tennyson y Browning) recurriendo a un verso de Whitman ("*...mece la cuna sin cesar, uniendo el hoy con el mañana*") que en la película se transformó en un pictoricista claroscuro de Billy Bitzer en que una madre acunaba a su hijo y al que se superponía la leyenda: "*Hoy como ayer, meciendo sin cesar, acunando siempre las mismas pasiones, idénticos dolores y alegrías*". Este encuadre actúa frecuentemente como leit-motiv en el paso de una escena a otra.

En un segundo plano hay que situar el libro (¿el de la Historia?) cuyas páginas se van pasando. Por último en una función que ya hemos analizado habría que valorar los intertítulos,

actuando como separación y enlace entre los diferentes progresos y retrocesos cronológicos.

Sin embargo no es difícil apreciar que la obra está concebida como un desarrollo de conjunto que revela una cierta sistematicidad. Cada una de las historias no solo se limita a entrar en conflicto con las demás sino que en su interior multiplica las alternancias de una curiosa forma que hace aparecer en todas el abismo entre los poderosos y los oprimidos. Sintéticamente: La Corte de Baltasar-La Chica de la Montaña-Fariseos-Jesucristo (aunque esta oposición sea apenas perceptible), La Corte de Catalina de Medicis-La Familia de Brown Eyes, La Alta Sociedad de los Jenkins-La Historia de Little Dear One y Boy.

De otra parte la progresión dramática que tan habitualmente desarrolla D.G. en el "Nacimiento de una Nación" está aquí perfectamente fundamentada. Los diferentes trayectos de las diferentes historias van incrementando su ritmo hacia el final creando una tensión en aumento. Persecuciones y salvamento (o derrota) en el último minuto se suceden en las historias principales, por ejemplo la consecución de la firma del indulto del gobernador seguida del trayecto a la prisión para evitar la ejecución. Victoria y derrota alternan en contrapunto: Brown Eyes muere justo -- después de que Little Dear One haya conseguido el indulto del gobernador, la salvación de Boy del patíbulo coincide con la caída de Babilonia y la muerte de Baltasar y la Princesa Amada.

A la multiplicación de las líneas de acción alternantes en el interior de cada episodio hay que añadir el desarrollo simultáneo y uniformemente acelerado de todos los episodios produciendo sucesiones de este tipo: Inicio de persecución del coche del gobernador-La Chica de la Montaña se lava en la noria camino del campamento persa-el último sacramento va a ser administrado a Boy-el gobernador-Sacramento-el Gobernador en coche-el Coche -- perseguido con Little Dear One-el Coche del gobernador-el Tren--El coche perseguidor-la cuna-San Bartolomé. O en otro ejemplo: el tren-la comunión-el coche-la cuna-la San Bartolomé-la cuna-el tren-el acelerador del coche pisado a fondo-el coche-la muerte de Brown Eyes.

La progresión del ritmo va haciendo caer, aunque no del



todo, la rigurosa demarcación entre las diferentes historias: Así vemos que de la Carga de Ciro se pasa sin intertítulo ni signo alguno a la confesión de Boy en la cárcel.

También como ya ocurría en "El Nacimiento de una Nación" las diversas alternancias van desapareciendo: La San Bartolomé es la primera alternancia en resolverse, después sucede lo mismo con el relato babilónico para así centrar la máxima tensión en el salvamento de Boy (con una leve incursión comparativa entre el Calvario y el camino hacia el patíbulo).

El film se cierra con una alegoría kitsch que por su similitud con la de "The Birth of a Nation" bien merecería también ser llamada final a lo Griffith: Muros de prisiones que caen, soldados reconciliados por coros de ángeles y otras imágenes de similar carácter.

Aún relativizando la afirmación de Mitry, la influencia de "Intolerancia" fue inmensa. La deuda ha sido justamente reconocida por Eisenstein cuando decía que *"lo mejor del cine soviético ha salido de 'Intolerancia'"* y es evidente que con tal afirmación no sólo se refería a sus propias obras sino a las de Kulechov y Pudovkin. En especial de la obra de este último y su concepción del montaje, el llamado montaje lírico, a través de una visión de "Tempestad sobre Asia" y "La Madre" me parece un inteligente desarrollo llevado hasta la perfección de la tradición de Griffith, en tal opinión abunda Carl Vincent cuando afirma que *"al leer la obra teórica de Pudovkin no puede uno sustraerse a la impresión de que gran parte de ella, al fin y al cabo no es otra cosa que una codificación hábil y metódica de las experiencias del realizador de 'Intolerancia'"* (32). El argumento del teórico marxista Umberto Barbaro cuando en su introducción a la antología de escritos del realizador ruso (33) asevera que esta posición *"piú -- che iniqua, e ininteligente"* (basandose en un argumento puramente ético de la diferencia de fines entre las obras de los dos realizadores) no parece suficiente. Ciertamente que la obra y la teoría de Pudovkin no pueden resolverse con esta mera adscripción pero (desde el punto de vista de la narración fílmica en una obra de carácter general como esta) no resulta arriesgado colocar a Pudovkin en línea directa de descendencia del gran realizador americano.

NOTAS AL CAPITULO VII

- (1) SADOUL, G.: Histoire du cinéma. Op. cit. p.44
- (2) Vid. LOZANO, J.: "Aplicación del análisis..." OP. cit. pp.39-45
- (3) BELLOUR, R.: "Alterner/raconter" pp. 68-88 en AAVV Le cinéma -- Americain (Vol.I) Op. cit. 1.980
- (4) GUBERN, R. Mensajes icónicos en la cultura de masas. Op. cit. - Op. cit. pp. 17-125
- (5) JACOBS, L.: La azarosa historia del cine americano. (Vol.I) Op. cit. 156
- (6) GUBERN, R.: Op. cit. pp.100-101
- (7) Idem p.100. Con las posterioridad a la redacción de este capítulo he conseguido cotejar directamente con la segunda edición del del libro de Mrs. Griffith: GRIFFITH, Mrs. D.W. When the movies where young. New York. Dover. 1969 p. 66
- (8) EISENSTEIN, S.M.: Teoría y técnica cinematográfica. Op. cit,pp. 215-276.
- (9) SADOUL, G.: Histoire générale du cinéma. Op. cit. (vol.III); p. 92
- (10) GUBERN, R.: Op. cit. p. 116
- (11) Idem. pp. 117-118
- (12) Idem. p. 118
- (13) Idem. p.95
- (14) Vid. TORAN, L.E.: El espacio en la imagen mecánica, Tesis doctoral de la Facultad de Ciencias de la Información. 1.980
- (15) EISENSTEIN, S.M.: Teoría y técnica cinematográfica. Op. cit. pp- 215-219
- (16) Vid. BARTHES, R.: Entrevista en p. 8-29 en AAVV. ¿Qué es la literatura? Barcelona. Salvat. 1.973
- (17) METZ, Ch.: Ensayos sobre la significación del cine. Buenos Aires Tiempo Contemporáneo. 1.972. p.202
- (18) Vid. BAQUERO GOYANES, M.: Estructuras de la novela actual. Barcelona, Planeta. 1.970. p.64
- (19) JACOBS, L.: La azarosa historia... Vol I pp. 235-6
- (20) AUMONT, J.: "Griffith, la cadre, la figura" en AAVV Le cinéma - Americain. (Vol.I) Op. cit. pp. 50-67
- (21) GODARD, J.L.: Jean Luc Godard por Jean Luc Godard. Barcelona. - Barral. 1.971 p. 248
- (22) EISENSTEIN, S.M. Teoría y técnica ... Op. cit. p.248
- (23) Vid. BAQUERO GOYANES, M. Estructuras ... Op. cit. p. 64
- (24) MAGMY, C.E.: La era de la novela norteamericana. op. cit. p.46
- (25) Ver las reflexiones hechas a este respecto sobre la voz en off en el documental, en BONITZER, P. Le regard et la voix. Paris. 10/18. 1.976. pp. 25-49
- (26) BETTETINI, G.: Tempo del senso. Milano. Bompiani. 1,979 p.97.
- (27) VILLANUEVA, D.: Estructura y tiempo reducido en la novela. Valencia. Bello. 1977. p. 50
- (28) MITRY, J.: Esthétique et psychologie du cinéma.I. Les structures Paris. Ed. Universitaires. 1.963 p. 279
- (29) SADOUL, G.: Histoire du cinéma mondial

- (30) JACOBS, L.: La azarosa historia del cine americano. Op. cit. p.252
- (31) Cit. por Idem, 253
- (32) Cit por ARISTARCO, G.; Historias de las teorías cinematográficas. Op. cit. p.171
- (33) BARBARO, U.: "L'Esordio di Pudovkin" pp.7-28 en PUDOVKIN, - V.: La settima arte. Roma. Riuniti. 1.974. p.23

VIII) MADUREZ DEL RELATO CLASICO: "AVARICIA DE ERICH VON STROHEIM

*"Me había diplomado en la escuela de cine de D.W. Griffith y tenía la intención de llegar a ser el mejor maestro en realismo cinematográfico....Sabía que todo puede ser expresado por el cine, el único medio capaz de reproducir la vida tal como es....Yo iba a metamorfosear el cine en arte, un arte que englobase todas las artes".*

*(Stroheim citado por Freddy Buache)*

*"El valor del arte de Balzac, para nosotros, está en el hecho de que él revela el carácter por medio de la acción"*

*(Atribuido a Eisenstein por Nizhny)*

*"A un cine teatral (en el sentido dramático de la palabra) él opuso el arte del relato, el realismo de la 'durée', desbaratando todos los principios aún en vigor".*

*(Jean Mitry)*

VIII.1. Problemas textuales

Hablar de "Avaricia" es, una vez más, acercarse a la tradición maldita de la cinematografía, a la estigmatización del genio por parte de un mecanismo industrial implacable.

La obra de este emigrado austriaco constituye uno de los capítulos más apasionantes a la vez que tristes de la Historia -- del Cine: Hombre polifacético (guionista, director, actor y escenógrafo), autor entre 1.919 y 1.928 de ocho films de los cuales -- al menos tres, sus obras más personales, ("Foolish Wives", "Greed" y "Queen Kelly") nos han llegado irreparablemente incompletos, -- Stroheim encuentra a los cuarenta y tres años, en la plenitud de su talento creador, su carrera definitivamente truncada: Jamás -- hasta su muerte en 1.957 volverá a dirigir un film, aunque los -- destellos de su talento nos llegarán aún a través de su trabajo --

como actor: Recordemos fundamentalmente la composición del Comandante von Rauffenstein de "La Grande Illusion" y el patetismo autobiográfico del personaje de Max en "Sunset Boulevard".

Stroheim representa para los hombres del cine el derrotado paladín de la libertad de expresión, de los derechos del autor sobre su obra, de la lucha solitaria del artista contra los saturados engranajes de la industria, la honestidad insobornable que le lleva a protagonizar un acto tan suicida como el de gritar al público en el estreno de "La Viuda Alegre": *"Mi única excusa para haber dirigido semejante basura, es que tengo una mujer y niños a los que alimentar"*.

"Avaricia" es el más doloroso ejemplo de esta batalla -- perdida. Un año entero de su vida integramente dedicado al film, -- un trabajo laborioso que llega hasta el estudio directo del medio en que van a desenvolverse sus personajes (casas, costumbres, oficios, objetos,...). Una situación económica que le lleva a hipotecar su casa, su póliza de seguros y su coche. Todo ello da como resultado una obra monumental de alrededor de 9 horas de duración. Entonces interviene la industria. De una versión inicial de cuarenta y dos bobinas se ve obligado a irle reduciendo sucesivamente a veinticuatro, dieciocho, dieciseis y por fin a diez. El negativo es quemado para recuperar el poco dinero que se puede obtener de él.

Se entenderá ahora que toda la digresión precedente no tenía el fin exclusivo de rendir homenaje a la libertad de expresión. Se estaba planteando al mismo tiempo un problema textual de envergadura que surge inevitablemente a todos aquellos que intentan hablar de "Greed".

En "Greed" según la acertada fórmula de Jonathan Rosenbaum (1) existen tres textos susceptibles de análisis. El primero de ellos es la obra de la que está sacado el guión. Se trata de la novela "Mc Teague" escrita por Frank Norris (1.870-1.902), un naturalista americano compañero de generación de Dreiser y de Crane y fuertemente influido por Zola (Buache (2) ha hablado al respecto de una inspiración más o menos directa del "Mc Teague" en "L'Assommoir".)

El segundo sería el guión original de von Stroheim, el -

más cercano reflejo de la concepción primitiva del film, que conocemos a través de su publicación en 1.958 por la Cinemateca Belga a instancias de la viuda del realizador, Denise Vernac.

Por último tenemos las copias conservadas del film, esto es, los fragmentos que se salvaron en la última reducción.

Las relaciones entre los tres textos han sido analizadas en la ya citada contribución de Rosembaum: De un lado entre la novela y su adaptación cinematográfica revelándonos el trabajo de Stroheim en relación a la obra original. De otro entre el guión íntegro y el film conservado poniendo de manifiesto la naturaleza de las supresiones y la manera de colmar los vacíos surgidos en la intriga.

Nuestro problema es otro: Se reduce a saber qué texto -- utilizamos a los fines de nuestro análisis. El primer texto, el de Norris, queda obviamente descartado: con ser apasionante la profundización en los problemas de la adaptación cinematográfica de la novela, no parece que sea la meta de este trabajo.

Aún siendo discutible la utilización del segundo texto, por cuanto en definitiva es un texto "ideal" expresión de un film que salvo una milagrosa aparición nunca veremos ni sabemos siquiera hasta qué punto llegó a existir, nos hemos decidido claramente por tomarlo como base: A los efectos de un trabajo sobre el relato fílmico parece claro que es el único que puede informarnos sobre la concepción global de la narración. Máxime si en su apoyo recurrimos al material conservado por las copias explotadas comercialmente lo que nos permite hacernos una idea muy aproximada de la factura del film.

Por tanto el análisis se ha basado en el guión íntegro publicado por "L'Avant Scene" recurriendo en ocasiones al más completo publicado por Lorrimer y actualizando la lectura del texto con las imágenes de la versión exhibida por la Filmoteca Nacional.

#### VIII.2. El relato de "Avaricia" en el contexto de las artes narrativas.

Situando el film en su lugar en el interior del progreso narrativo del cine y en paralelo con la literatura no es difícil-

advertir el progreso producido en relación a las obras magnas de Griffith. El vínculo es, en cualquier caso, muy directo: no olvidemos que Stroheim fue junto a W.S. van Dyke, Siegmann y Henaberry, uno de los ayudantes de Griffith en la dirección de "Intolerancia".

Pero el salto de Griffith a Stroheim es el salto del cantar de gesta a la novela, de lo épico a lo psicológico, del siglo XII al siglo XIX. Después de semejante afirmación, cierta en lo esencial y sobre todo expresiva, hay que matizar lo que tiene de exageración evidente. El cine de Griffith no es asimilable sin más a la épica medieval, su vinculación a la epopeya se hace por los caminos de la tradición plenamente decimonónica (heredera en primera instancia del romanticismo) del melodrama y el folletín. Por otra parte la evolución considerable que supone la obra de Stroheim no se genera "per se" en el interior del propio relato cinematográfico. No hace más que seguir cómodamente el ya trazado camino de la literatura y más concretamente de la novela. Lo que supone "Avaricia" es la asunción de una herencia cultural, la superación cualitativa de la distancia que separa el folletinesco alegato panfletario de Dixon, el autor de "The Clansmen" y la considerablemente más importante novela de Norris. En definitiva un acortamiento del vacío que separaba el relato fílmico del relato novelesco, un "aggiornamento". "Aggiornamento" que se produce, no lo olvidemos, con un considerable retraso en relación a la evolución literaria: Recordemos que lo esencial de la obra de Zola se lleva a cabo entre 1.867 ("Therese Raquin") y 1.892 ("La Débâcle") que "Les Soirées de Médan" aparece en 1.880 y que la propia novela "Mc Teague" es un cuarto de siglo anterior al film de Stroheim. Y por otra parte tengamos en cuenta que el film naturalista de Stroheim es estrictamente contemporáneo de "La Montaña Mágica" y ligeramente posterior al "Ulises" o a los últimos volúmenes de la "Recherche".

Todo lo cual no quita un ápice de importancia a la película de Stroheim que, en el contexto de la Historia del Cine, representa una cumbre en cuanto a densidad temporal del relato y a la corporeidad de los personajes que, a mi entender, no ha sido su-

perada nunca. (Compartiría el honor, quizá, con "The Magnificent Ambersons", una obra de Welles de 1.942).

Quede pues claro que lo que supone "Greed" es el trasplante al cine de las corrientes naturalistas que habían marcado durante varias décadas la historia de la ficción literaria. La intención es muy explícita en la declaración de principios de Stroheim: *"Es posible contar una gran historia por medio del cine de manera tal que el espectador llegue a sentir como real el espectáculo que se desarrolla ante sus ojos. Es así como Dickens, Maupassant, Zola y Frank Norris han cogido y reflejado la vida en sus novelas. Es en ese mismo espíritu en el que yo quiero adaptar 'Mc Teague' de Frank Norris". (3).*

Ese intento de hacer que el espectador sienta como real la historia desarrollada ante su mirada va a generar toda una apasionante problemática que va a atravesar medularmente la historia de las teorías cinematográficas. Me refiero a la argumentación sobre la impresión de realidad en el cine. Desgraciadamente no hay lugar en este capítulo para exponerla con detalle. Pero lo que sí nos interesa aquí, desde el punto de vista que unifica este trabajo, es empezar a comprender que la catártica fabricación de esta impresión de realidad genera una serie de imperativos formales que van a traducirse a muy diversos niveles en los fundamentalmente expresivos del relato clásico. No podemos contemplar en su especificidad un nivel tan expresivo a este respecto como la plástica de la imagen principalmente en sus dos vertientes fundamentales: La iluminación y la escenografía. En "Avaricia" la iluminación, obra de William Daniels, se adapta magníficamente a la reproducción de atmósferas y ambientes. La escenografía, obra del gran Richard Day y de Stroheim (parece probado que Cedric Gibbons no participó) revela una intención similar de carácter naturalista a través del rodaje, entonces insólito, en interiores naturales, la ambientación en los escenarios auténticos de la novela (por ejemplo el famoso Valle de la Muerte), la previa labor de localización y reconstrucción (comparable a la que Norris llevó a cabo para escribir "Mc Teague") y sobre todo en la minuciosa reconstrucción del mobiliario, los objetos coti-



dianos, el vestuario, los tipos físicos, con una exactitud verdaderamente documental.

De todos modos circunscribiendonos al desarrollo narrativo podremos llevar a cabo importantes verificaciones sobre el relato clásico indisolublemente ligado, por muchos conceptos (al menos en el drama) a las maneras realistas.

Jean Mitry ha hablado, a propósito de "Avaricia" del realismo subjetivo de Stroheim (4). Es cierto que el extraordinario poder de introspección que revela la obra, el recurso frecuente a lo imaginario, la deformación expresionista de la imagen y la importancia conferida al nivel simbólico parecen hacer necesaria la adjetivación. Justificamos la denominación de Mitry en el intento de diferenciar esta obra maestra del realismo plano, grosero y superficial, socialista o burgués, que tan perfectamente ha contribuido a dar al término una acepción peyorativa. Pero desde el punto de vista de una historia de los movimientos artísticos la precisión calificadora no parece estar justificada: Porque el cadáver de Camille se acueste en la cama o se dibuje en los cristales del dormitorio de Thérèse y Laurent no hablamos en Zola de realismo subjetivo. Hablemos en todo caso con Gaudy de un "realismo sin riberas" (5), o mejor aún de realismo a secas, de una auténtica actitud realista abierta a "las venas más secretas y más ricas" (6) de una realidad profunda y multiforme y añadamos con Julio Cortázar, para dejar claro qué tipo de actitud defendemos: "Realidad, ¡cuantos crímenes se cometen en tu nombre!" (7)

Desde ese punto de vista Buache ha señalado (8) la trascendencia sociológica de "Avaricia" que respeta su complejidad -- psicológica: La corrupción de la inocencia por la civilización urbana (que emparentarían la obra con otros films como "Rocco y sus Hermanos", "Asphalt Jungle") y el paso en la civilización americana de la pradera a la megalópolis. Yo quisiera poner de manifiesto otra correspondencia que emparenta el film con "Ciudadano Kane" otro de los grandes ejercicios de introspección de la historia -- del cine: Es el tema del extrañamiento de la madre (el padre en ambos casos es un ser insignificante y torpe) y la añoranza por el escenario de la felicidad primera (manifiesta en el "Rosebud" -- y la bola de Kane y en el retorno, tras la muerte de Trina, al po

blado minero).

Lo que sí es manifiesto es la extraordinaria madurez narrativa que ha alcanzado el cine gracias a "Avaricia". Consideremos las famosas secuencias en que a través de acciones alternadas trabajamos conocimiento con todos los personajes que van a jugar un papel decisivo en el drama, sin necesidad de recurrir a aquella - estricta e ingenua presentación icónico-verbal característica de las obras de Griffith. Es en este punto donde se situa el verdadero comienzo de la intriga (y donde comenzaba también la novela de Norris). Tras un parentesis de cinco años vamos a ver a Mac Teague instalado ya en el edificio de Mc Nally en Laguna St. Y es -- aquí donde, sin que la acción se detenga vamos a trabar conocimiento con todos los personajes que aparecen en el drama: Comenzamos viendo a Mac en su gabinete de dentista. De ahí nos trasladamos al Hospital de Perros de Grannis donde trabajamos conocimiento con el propietario y con su empleado Marcus. Sus respectivos caracteres se ponen de manifiesto ante la necesidad de sacrificar a unos cachorrillos, cuyos cadáveres son entregados a Zerkow para - que se deshaga de ellos. Presenciamos luego el excitante encuentro entre Grannis y la vieja señorita Baker, el embarazo de ambos ante la casual coincidencia, la espera de Grannis para permitir - que Miss Baker se aleje. En el camino de Miss Baker hacia la habitación aparece la mujer de la limpieza, Maria Macapa. Grannis y - Miss Baker son mostrados en su solitaria cotidianeidad. De nuevo volvemos al gabinete de Mac Teague donde irrumpe Marcus a mostrar su nueva corbata e informar de que tiene una cita con su prima -- Trina. Se inicia a continuación la larga secuencia de humor del - cuarto de baño, que hará su aparición intermitente a lo largo de esta exposición: Todos los inquilinos del edificio Mc Nally excepto Marcus se ven frustrados en su necesidad de acudir al baño: -- Desde Miss Baker y Grannis hasta el fotógrafo y el quiromántico - con quienes trabajamos conocimiento en este momento. Luego, Mac se dirige a cenar al restaurante de los chóferes. Nos trasladamos de ahí a la juguetería Oelbermann donde Trina vende muñecos a su tío para luego subir al tranvía. Marcus sale del baño. Mac continúa - cenando. De nuevo en el edificio Mc Nally nueva coincidencia emba

razosa entre Grannis y Miss Baker. Mac termina de comer y se dirige hacia la pajareria donde compra un canario y una jaula. De nuevo Mac y Marcus coinciden en la casa. Marcus toma el tranvia donde tiene un incidente con el chófer. Trina en el mercado compra unas salchichas y recrimina al carnicero antes de dirigirse a pie hacia el Ferry. Mac cuelga la jaula. Trina espera impaciente a Marcus ante la taquilla. Mac sale a la calle. Marcus llega, toman los billetes y embarcan. Maria Macapa sale del edificio y se dirige hacia casa de Zerkow: Se inicia una larga secuencia en que --- ella le cuenta su pasado de abundancia y hablan de una gran vajilla de oro que pertenecía a sus padres. El Ferry llega, Marcus y Trina desembarcan y toman el tranvia. Mac alimenta al pájaro. Descienden del tranvia donde les esperan los hermanos de Trina que jugando a soldados les acompañan hasta la casa de los Sieppe (padres de Trina).

A través de esta larga descripción espero haber dejado claro hasta qué punto la presentación de los personajes se hace sin interrumpir la acción, sin alterar el ritmo narrativo; por el contrario, a través de esta vasta alternancia la acción prosigue su desarrollo, la ficción progresa, haciendo gala de un auténtico dominio de los recursos expositivos.

En este mismo sentido hay que revelar la sutilidad narrativa de que hace gala Stroheim, que entrafía la capacidad para variar los tonos y registros, para alternar las más crueles escenas de violencia sádica con magníficos momentos de humor (como la ya aludida secuencia del baño), para ir modificando nuestra opinión de espectadores sobre los personajes, para enternecernos o llevarnos al más profundo aborrecimiento.

### VIII.3. Estructura de la ficción

De acuerdo con la lectura del guión original, el film se constituye básicamente sobre tres historias: Una de ellas central, la de la pareja Mc Teague-Trina. Otras dos secundarias, también otras dos parejas (Zerkow-Maria y Grannis-Miss Baker) que corren paralelas a la historia central y que tejidas en torno a su coexistencia espacial se convergiran en múltiples ocasiones, constituyendo una especie de permanente contrapunto de sentidos anta-

gónicos a la historia central. Era precisamente esta constante interacción la que contribuía como ha dicho Mitry (9) a dar al film una solidez novelesca, que resultó ausente de la obra proyectada, puesto que, como no es difícil de entender, la impuesta reducción de la obra se cebó sobre las intrigas secundarias que desaparecen casi por completo en las versiones que han llegado hasta nuestros días.

La concepción original del film se basaba en la jerarquizada alternancia de las tres historias. En el interior de los diversos tramos narrativos puede hablarse a una tendencia a la construcción lineal, lo que no impide un uso generoso y frecuente de la alternancia múltiple a nivel sintagmático a lo largo de todo el relato: La larga secuencia expositiva que hemos narrado es una excelente prueba de ello. Pero lo que parece evidente es que en "Avaricia" el cine se ha liberado del corsé de la alternancia sistémica que tan imprescindible era en la concepción griffithiana del sintagma. La otra dirección del trabajo de Griffith, el desglose, la fragmentación analítica del espacio unitario y homogéneo de la escena y su reconstrucción sintética en la sala de montaje al hilo de la continuidad narrativa se transforman en el armazón básico del trabajo del cineasta.

#### VIII.4. La escritura de la acción: expresión psicológica y solidez novelesca.

En las obras de Griffith, como en la mayoría de las que le siguieron (las de Ince, Tourner, De Mille, Cruze) la acción era la esencia narrativa, el pretexto y la finalidad de la obra cinematográfica. Bien entendido que la acción como tal, la acción dramática jamás deja de existir bajo pena que deje de existir el cine mismo; me refiero a la acción en el sentido que hoy le damos cuando hablamos de "cine de acción", esto es, la acción entendida como acontecimiento, sorpresa, tensión, movimiento,,, en definitiva, la acción reducida a su esqueleto, mejor aún, a su puro nervio.

Si Griffith es la acción (en esta particular acepción de la palabra), Stroheim es la antiacción. Lo cotidiano, lo insigni-

ficante, lo intrascendente es precisamente lo que interesa poner de manifiesto con una meticulosidad que llega a lo exhaustivo. -- Justamente aquello que Griffith hubiese desechado y no por falta de interés: su obra es pródiga en deliciosas pinceladas cotidianas, para las que el autor de "El Nacimiento de una Nación" siempre demostró una sensibilidad especial, pero en su concepción del relato la cotidianeidad no tenía, no podía tener, un lugar preferente.

Lo esencial del estilo de Stroheim es precisamente la cuidadosa acumulación de detalles. Puede que sea como dice Jacobs obsesiva, pero nunca puede ser calificada de superflua o gratuita porque, en definitiva, es esta atención detallista la que justifica su histórica importancia. La frase de Eisenstein sobre Balzac que encabeza el capítulo es perfectamente atribuible a Stroheim. La importancia de Stroheim reside precisamente en que revela el carácter por medio de la acción. Sus personajes pueden participar de una vida intensa, llena de esos grandes momentos que no suelen estar ausentes de ninguna biografía, pueden moverse incluso dentro de los límites de la marginalidad, ser zarandeados por el azar, llegar hasta el crimen, pero, ciertamente, no es ahí donde se forja su perceptible densidad existencial sino en el otro lado de la cadena de acontecimientos. Como en una placa de plata sometida a la acción de los líquidos reveladores, su imagen va adquiriendo nitidez, contorno, existencia a la luz de su rutina, de su cotidianeidad insignificante. (10)

No exagera Mitry cuando dice que "antes de 'Greed' la psicología en el cine era rudimentaria" (11). Basta revisar la obra de Griffith, tan importante por otros conceptos, para probarlo. Con "Greed" la psicología entra en el cine. El héroe de una pieza, plano, insondable, vacío, se eclipsa aunque sea momentáneamente. El fantoche de luz de la sábana blanca, la marioneta movida por los invisibles hilos del servicio a la intriga deja paso al personaje, al ser capaz de sentir y de pensar, de ser tierno, violento, compasivo, ingenuo, tímido, apasionado, derrotado o nostálgico, profundo y contradictorio, en suma, deja paso al ser humano.

No puede bastar, sin embargo, con el juicio admirativo,-

hay que aportar pruebas de que esto es realmente así. Para ello - no queda otra solución que pasar revista a los personajes.

Comenzemos por el doctor Mc Teague contemplado en la soledad de su habitación al llegar de la calle: Deja la jarra de -- cerveza sobre el atril de trabajo, echa una ojeada a la estufa, - coge el periódico, "habla" al canario, prepara una pipa, se baja los tirantes, se desabrocha el primer botón del pantalón y se acmoda en su sillón de dentista fumando mientras bebe y lee. Se quita los zapatos, tira del extremo de sus calcetines para dar más - libertad a los dedos de los pies y se reinstala comodamente terminando por adormecerse. Veamosle un poco más adelante enamorado, - acariciando el brazo del sillón sobre el que se ha posado el bra- zo de Trina o contemplando noche tras noche el diente que ha --- arrancado a Trina y que conserva envuelto en papel. O la noche en que duerme a solas en la habitación de Trina, aspirando el perfu- me de su ropa y hundiendo su rostro entre la ropa interior. Y en- otro orden de cosas, su estupor, la primera vez que lleva a su no via al teatro, al comprobar que no sabe donde ha puesto los billetes, o su despiste en plena boda que hace que Grannis le tenga -- que indicar que debe arrodillarse. Y ya muy lejos de eso, obliga- do a dejar de trabajar por la Orden de Dentistas y colocado por - la avaricia de su mujer en la más deprimente miseria, torturando- sádicamente a Trina a base de dolorosos pellizcos y de mordiscos- en los dedos (que acabarán provocando la amputación de las falan- ges) para arrancarle unas pocas monedas. Y la grandeza trágica -- del final, sólo y esposado al cadaver de su enemigo, bajo el sol- implacable del Valle de la Muerte.

Sigamos por Trina, quizás el más apasionante de los re- tratos de la ya apasionante galería de "Avaricia". De la jóven -- dulce e ingénua de las primeras secuencias a la que sorprenderemo- mos arreglándose el peinado en el tocador de su madre y empolvando- se la nariz, o cantando en las veladas familiares las melodías- que su prima Selina toca en el armonio, a la psicópata dominada - por los tics, aprovechando las ausencias de su marido para sacar- brillo a las monedas, para hablar con ellas y frotarlas con sus - mejillas en un placer de evidente naturaleza sexual. O su delirio al descubrir que Mac ha robado su dinero: arañándose, arrancando-

se el cabello, golpeandose la cabeza con los puños cerrados, gritando, aullando, babeando. Pero sin duda la imágen más extremeceadora de todo el film es la de Trina desnuda sobre su lecho cubierto de monedas de oro.

Junto a ellos el personaje de Marcus, al principio expansivo, desenvuelto, característicamente atrevido en la indumentaria, al tiempo que generoso y desprendido hasta extremos increíbles. Más tarde dominado por el rencor hacia lo que él supone el éxito sentimental y económico de Mac y finalmente cegado por el odio y la pasión del oro, lanzandose de manera suicida en persecución de Mac.

La pareja que forman el chatarrero Zerkow y la fregona - Maria Miranda Macapa ds otro de los pilares fundamentales de la intriga. Su relación es más estática y considerablemente menos compleja y se halla situada más decididamente en los terrenos de la psicopatía. La locura de Maria Macapa es explícita en la constante vuelta hacia la infancia, cuando vivía en America Central y era la hija feliz de una rica familia. Resulta patética la insistencia con que cuenta que tenía una ardilla voladora que se le murió. Es este retroceso infantil el que motiva su relación con el judío Zerkow, otra victima de la avaricia: Toda su relación con Maria se monta sobre el relato de una vajilla de oro de más de cien piezas cuya reiterada descripción es capaz de provocar en Zerkow un placer que no es exagerado calificar de orgásmico y que le lleva a pedir en matrimonio a Maria a la que acaba asesinando antes de suicidarse a causa de la imposibilidad material de recuperar el oro, tras haber matado por imprudencia al hijo de ambos.

En el extremo contrario se situa esa otra relación medular para el relato que es la que mantienen los dos ancianos, Grannis y Miss Baker. Relación intensa, aunque paradójicamente hasta el final del film apenas se dirijan la palabra. Con una envidiable delicadeza, Stroheim nos va mostrando sus fugaces y tímidas coincidencias, en la puerta del edificio, en los pasillos; va alternando sus soledades que presienten y adivinan la del otro: --- Grannis encuadernando números de "Breeder & Sportsman", ella leyendo un folletín gótico, ambos escuchando el silencio vecino a través de la pared. Ella, sobre todo, con su azoramiento de vieja

solterona al descubrir que las habitaciones que ocupan fueron un día la misma y confesando a Mac Tague que es como si viviesen en la misma habitación. O el prodigio de escena en que ella sirve -- una segunda taza de te a la que sonríe como si se tratase de un interlocutor, hasta el día en que se decide a ofrecersela a su vecino.

En un plano secundario en cuanto a la intriga, pero ---- igualmente preciso en lo que se refiere a la exactitud de la descripción, está la familia Sieppe sorprendida en su gozosa cotidianidad. Las comidas familiares, las sobremesas: Las mujeres en la cocina, los hombres charlando en el salón, el niño que emplea la espada de juguete para partir las salchichas rompiéndola y desencadenando el consiguiente alboroto adornado de llantos. Los días de pic-nic: Papá y los niños marchando en formación militar entre los railes, o colocando sobre la vía al paso del tren una moneda con dos alfileres dispuestos en forma de cruz. El banquete de boda en que tan exactamente caracteriza Stroheim a cada uno de los comensales por su forma de comer. Mención aparte merece el pintoresco Papa Sieppe con su febril voluntad prusiana de dirigirlo y organizarlo todo, desde la salida campestre hasta la boda de su hija, que trata como un desfile militar colocando a la gente y -- marcando en el suelo con tiza las posiciones. O decepcionado al fallar el tiro en una barraca de feria y pidiéndole explicaciones al propietario.

Completa el conjunto una galería de personajes secundarios bien caracterizados entre los que habría que destacar a los compañeros de tertulia de Mac: el guarnicionero Heise y el señor Ryer.

Junto a la sorprendente variedad de personajes y tipos -- hay que señalar el estatuto de lo material, de una importancia decisiva en la matización de la intriga y en la definición de los caracteres. Los objetos adquieren con frecuencia una función simbólica que merecerá un tratamiento aparte (ver VIII.7) pero me interesa en cambio poner de manifiesto la constante presencia de la comida (y por consiguiente del acto de su ingestión) en fuerte -- contraste con la asepsia con que los códigos del buen gusto han --



proscrito, o al menos enmascarado, en la representación de la exhibición de las funciones corporales básicas cuando estas no están cumpliendo un cometido ritual. Frente a la asepsia del héroe, cuya pureza obvia la necesidad fisiológica de alimentarse, se -- pueden oponer numerosas secuencias de carácter insólito. Por no mencionar más que una, recordemos el desayuno de Mac consistente en tres lonchas de bacon requemadas, puré de patatas y café. Para no hablar de las podridas chuletas, a quince céntimos de dólar que, igual que en la secuencia anterior, muestran mejor que ninguna otra cosa la degradación de la vida del matrimonio por -- la avaricia de Trina, de la misma manera que la lata vacía de tabaco Price Albert y el repugnante olor del Mastiff que llena ahora la pipa de Mac, proporcionan una precisa y minuciosa información con un rigor poco frecuente en las obras cinematográficas.

#### VIII.5. Los tres tiempos de "Avaricia"

El estudio del tiempo en "Avaricia" es de sumo interés para desvelar la originalidad de su aportación al relato. Pero -- antes que nada hay que aclarar la diversidad de significados que puede esconder la palabra tiempo aplicada al relato.

A los efectos de este análisis resulta perfecta la distinción establecida por Ducrot y Todorov (12) en el interior de un discurso representativo: el tiempo de la historia (o de la -- ficción, o tiempo narrado), el tiempo de la escritura (o tiempo de la narración) y el tiempo de la lectura (que también podríamos designar en la aplicación cinematográfica como tiempo de la fruición o tiempo del consumo).

El tiempo de la historia se nos presenta en "Avaricia" -- bajo una doble perspectiva. En primera instancia como tiempo físico, astronómico, tiempo del reloj y del calendario. Pocos ---- films en la historia del cine han sabido hacerlo explícito como "Greed". Las horas del día a través de los cambios de luz, las -- estaciones a través de las condiciones atmosféricas y su reflejo indumentario, las efemérides del calendario cristiano en su manifestación ritual.

Pero fundamentalmente el tiempo histórico es el tiempo de la vida, el paso del tiempo interiorizado por los personajes.

Tiene razón Mitry cuando dice que "la psicología supone evolución en el tiempo" (13). Es así como cobra pleno sentido la acumulación de detalles, a través de su ordenación en el tiempo. Lo decisivamente genial de "Avaricia" es que podemos contemplar cómo el paso del tiempo a través de los personajes los cambia, los modifica: *"Nada que ver entre la joven del principio y la madrastra del final, vieja, fea, llena de tics, de gestos malvados. Entre el -- Mc Teague dulce de la mina y el viejo acabado, gordo, alcohólico y repugnante"* (13). La evolución de Trina es especialmente significativa, por lo sutil, por lo imperceptible. El progreso de la avaricia se nos va dando a través de pequeños detalles, muchas veces de apariencia accidental y nada significativa: un día es negarse a cambiar una moneda de oro para comprar unas flores, otra la mención a la subida de la carne en dos céntimos por libra, más tarde será la puntualización de que, además de más agradable, la sustitución de la tertulia en la taberna por el paseo dominical, resulta más barato. Después será la oposición no muy decidida ante el intento de Mac de alquilar un hotelito como vivienda ... de tal forma que cuando la vemos en extática cópula con sus relucientes monedas de oro, la imagen podrá golpearnos por su fuerza plástica, pero no causará nuestra extrañeza desde el punto de vista del lógico desarrollo de los acontecimientos.

No es sólo el gradual y progresivo aumento de tono, lo que es capaz de hacernos aceptar plenamente la verosimilitud de los extremos patológicos; lo es también el hecho de que el progreso no sea constante, lineal, que existan retrocesos, arrepentimientos, contradicciones. Por ejemplo las dudas de Trina en relación al alquiler del hotel. O algo más tremendamente conmovedor: en medio del infierno cotidiano, los súbitos accesos de amor y ternura de Trina, la confianza en la vuelta a la felicidad perdida en esos destellos de lucidez.

Sólo comparando a la Trina del principio, a la hija de una familia acomodada y feliz con la envejecida y solitaria fregona del final, obsesiva en sus tics, en su discurso, en su mirada y en sus gestos, somos conscientes del cambio acontecido.

Lo importante desde el punto de vista de la expresión cinematográfica es que ese cambio se ve reforzado por la existencia

de discursos paralelos a nivel de la puesta en escena que yo compararía a la nota musical que nunca suena sola, sino en el interior del acorde. Son muy claramente manifiestos los que afectan al progresivo deterioro de su compostura personal (el pelo en desorden, los vestidos harapientos) y a la progresiva destrucción de su entorno: Basta comparar la mesa de los recién casados, con un impecable mantel blanco, sus cuencos de cristal tallado con alcachofas y mayonesa, las salchichas y el puré servidos por una Trina radiante con su immaculado delantal sobre la ropa de domingo, con la escena posterior en que Trina en bata, en la habitación sucia, lava los cacharros con los dedos tumefactos y doloridos para servir, a continuación, en una descascarillada vajilla, el desayuno no recalentado al que hacíamos referencia al hablar de la comida.

En constante relación con el tiempo de la historia, se halla el tiempo de la escritura. En un análisis somero de las dos temporalidades hay que señalar el estrecho paralelismo de sus series cronológicas: el tiempo de la escritura respeta la progresión cronológica de la historia por más que el relato se organice sobre el paralelismo de varias líneas de acción. Pero lo que se quiere poner de manifiesto es que la continuidad no se interrumpe por saltos hacia atrás o hacia delante ("flash-back" o "flash-forward" en la habitual terminología cinematográfica) ya que las "visiones" (ver VIII.7), que podrían ser asimiladas a "flash-forwards" no tienen propiamente el carácter de tales ya que están situados en un nivel de realidad diferente: la imaginación (en el sentido más literal del término) del deseo.

Desde el punto de vista de la relación de cantidad entre tiempo de historia y tiempo de escritura, se deducirá de la laboriosidad de los métodos narrativos de Stroheim la tendencia a la asimilación de las unidades del tiempo de la historia y las del tiempo de la escritura. La condensación del tiempo de la historia en el tiempo de la escritura procede pues fundamentalmente del es camoteo, de la elipsis, de la omisión de periodos de la historia. Muy rápidamente se puede constatar la existencia de dos elipsis mensuradas (una de cinco años tras el establecimiento por su cuenta de Mac, otra de tres tras su matrimonio), otras varias no mensurables, pero denotadas por un intertítulo, y las muy numerosas

que no necesitan de denotación alguna, gracias a la continuidad--discursiva establecida por el relato.

El resumen existe: colmado a duras penas por estos inter títulos en función de bisagra, o visualizado: el trayecto de Mac-entre el abandono del pueblo y la muerte de su madre y la conclusión. Pero no ocupa el lugar primordial que tenía en Griffith, --donde en paralelo con el efecto crispado de la alternación sistemática y la generación de micromodelos de persecución en el interior de la estructura, era el responsable de ese ritmo brioso, casi de relojería, tan característico de las obras de este autor. - El "tempo" en la obra de Stroheim es un tempo bien diferente, más pausado, aparentemente menos regular, más sostenido.

La ejemplaridad de "Avaricia" de cara al relato parece -contradicha sobre todo en un punto: el de la "reducción temporal": La limitación del tiempo narrado, de forma que la obra no abarque como era usual (en la novela decimonónica) años o vidas enteras-de los personajes sino horas o a lo sumo días (14). Esta reduc---ción temporal considerada como uno de los nuevos tratamientos del tiempo aportados por la novela del siglo XX (junto a la ucronía y a la ruptura de la linealidad cronológica), ha sido colocada en -estrecha y fecunda relación con el modo cinematográfico de narrar (15).

Pero profundizando en la naturaleza de estas afirmacio--nes, nos damos cuenta hasta que punto esa supuesta adaptación a -las características de la obra cinematográfica, viene estrechamen-te determinada por las ya aludidas formas canónicas de duración esto es, en términos de teoría del relato por el tiempo de la ---frucción, de la lectura. (Lo que, por otra parte, no impide a la-historia del cine estar plagada de constantes y brillantes excep-ciones). En este sentido la obra de Stroheim no sería una excep--ción: si se puede permitir extender el tiempo de la narración so-bre tan amplio periodo y conseguir una obra redonda (muy lejos de la discontinuidad de este tipo de experiencias cinematográficas)-es porque no respeta para nada esa duración canónica, porque la -transgrede abierta y manifiestamente.

#### VIII.6. Las voces del texto

Es fácil deducir de cuanto llevamos dicho qué papel va a ser asignado a la palabra en la obra de Stroheim. Disponemos de una explícita declaración de poética personal sobre las capacidades del nuevo arte y de una adscripción a las tendencias realistas-naturalistas multiplicemente fundamentada. Conocemos su confianza y utilización de los poderes de la imagen: Se han acumulado pruebas más que suficientes para manifestar una práctica textual marcada por la preeminencia de la acción a través de la acumulación del detalle y la utilización de los recursos expresivos prefilmicos (escenografía, caracterización, iluminación) y filmicos (la cámara). Sabemos del reforzamiento del nivel de realidad a través de la imaginación y el constante recurso al símbolo. Hemos analizado la consiguiente importancia de la escena en detrimento del resumen, frente a la importancia que este asumía en los grandes frescos históricos de Griffith.

No es pues difícil suponer en relación al análisis de la articulación iconico-verbal de "El Nacimiento de una Nación" que el protagonismo asegurado al encubierto narrador omnisciente se va a ver aquí considerablemente mermado.

En efecto, una comprobación sobre el texto lo demuestra así: En primer lugar la frecuencia de los intertítulos en "Avaricia" es considerablemente menor a la de "El Nacimiento de una Nación". Pero este dato es apenas relevante en relación al siguiente: Si en "El Nacimiento de una Nación" sólo uno de cada 8 intertítulos es dialogal (los demás corresponden al narrador) la proporción se invierte en "Avaricia", sólo uno de cada 9 pertenece a una voz ajena a los personajes: Más de 90% de las palabras forman parte de los diálogos, porcentaje que puede ser aún más alto si tenemos en cuenta que dentro del 10% restante se encuentran los subtítulos creados "ex-novo" para colmar los vacíos surgidos por la necesidad de abreviar considerablemente la duración original. Es lógico concluir que se ha dado un salto de importancia en el ya aludido enmascaramiento de las huellas del sujeto de la enunciación.

¿Qué es lo que queda del omnipresente narrador griffi--

thiano?. Bien poco: fundamentalmente un buen número de enlaces - discursivos del tipo "Más tarde algo de comer les esperaba en casa de Mac" o "Se pasó revista a los regalos". Cuando colman vacíos narrativos más importantes asumen la función de denotar la elipsis: "Luego cinco años pasaron aún ... Mac sentía que su vida había triunfado y que no tenía nada más que esperar", "Las semanas pasaron. Febrero pasó. Los chaparrones y los días lluvio--sos pusieron fin a sus pic-nics pero Mac veía a Trina el mierco--les y el domingo". Son pocos, normalmente muy funcionales y por--tanto no excesivamente chocantes".

Muy diferentes son las solemnes imprecaciones moralis--tas que sobre el oro y la avaricia se introducen muy excepcionalmente: "Oh maldita sed de oro/cuando por tu amor el loco abandona su interés en los dos mundos/muere de hambre en este y se perjudica en el que espera" o el que le sustituyó en la versión conocida: "El oro, el oro, el oro es un elemento fundido, grabado, cincelado, difícil de encontrar, difícil de guardar, de robar, - de prestar, de dilapidar".

En otras ocasiones la palabra trata de explicarnos las--motivaciones profundas de los personajes: "Cruelmente decepcionada por el matrimonio, cuya realidad física nunca había imaginado, Trina no tuvo pronto más que una pasión devorante: sus 5.000 dólares. Ella había sido ahorradora, se transformó en avara".

O mejor aún, haciendo gala de un determinismo aparente--mente recubierto de ciencia: "Pero en Mac dormitaban las fuerzas oscuras heredadas de su padre". "Pero bajo la fina textura de todo lo que era bueno en él, corría como por una cloaca, el inno--ble flujo del mal hereditario. ¿Por qué tenía que ser así?. El - no lo había deseado. ¿Debía ser recriminado?".

En otras ocasiones, por último, es el refuerzo expresi--vo en busca de una imposible sinestesia: Todo el final está salpicado de notaciones sobre el sol, el silencio y el calor.

Pero frente a la escasez de esta voz ajena, lo que interesa destacar en "Greed" es el hecho decisivo de que los personajes asuman la palabra, la hegemonicen, nos hablen de si mismos - con su propia expresión. Porque aunque no dispongamos de su rea-

lización material, la transcripción a los intertítulos se produce de una manera muy pesonal, frente a la artificialidad de otros -- diálogos de la época. No es lo más notable aunque sea lo más llamativo la transcripción fonética del acento austro-húngaro de los Sieppe. Lo importante es que el habla aún tan limitada como -- puede estarlo por los intertítulos se convierte en parte inseparable del proceso modelado de los personajes, junto a sus acciones y su gestualidad. Así podemos reconocer la sobriedad de Mac, la desenvoltura chulesca de Marcus, la timidez de Grannis, la rancia cortesía de Miss Baker, la inicial debilidad de Trina ("tienes -- que ser bueno para mi, querido. Muy bueno. Eres todo lo que tengo en el mundo ahora"), la humanidad de su madre ("Doktor, sea bueno con ella ... sea muy bueno con mi Trina"). Y junto a ello un amplio muestrario de los discursos de la locura: el entrecortado de Zerkow, el infantil de Trina, la reiteración obsesiva de los discursos de Trina y Mac hacia el final del film.

Un último dato: el empleo aislado de las posibilidades -- de la disposición tipográfica, en la velada declaración de Grannis a Miss Baker:

*"No se vaya, se lo ruego  
HE estado tan sólo, esta noche  
y ayer noche también  
todo este año  
toda mi vida".*

Con ello se intenta paliar la ausencia de sonido, a fin de dar cuenta de la cadencia y la entonación del habla.

#### VIII.7. El estatuto de lo imaginario y lo simbólico. El uso expresivo del color y la deformación

Dentro de la presencia constante de lo material no se -- puede dejar de destacar la importancia adquirida por los objetos en su papel como auténticos elementos del drama, en lo que aportan de solidez narrativa a la obra.

Por encima de todos ellos, el oro es el auténtico protagonista. El oro crea la trama y la impulsa hacia su resolución final: El oro, en su forma de dinero, destroza la vida del matrimo-

nio Mc Teague, los aboca a la soledad y la muerte. De una forma - aún más paradójica une a Zerkow y Maria, para acabar determinando la muerte de Maria y el suicidio de Zerkow: Pero esta vez no se - trata de espejismo de lo material, de esas monedas brillantes que abrazan la piel de Trina o ciegan sus ojos. De la hipotética vaji lla de cien piezas no llegamos a saber si existió realmente o si se trata de una imaginación creada por la mente de Maria. El oro, en fin, redime la soledad de Grannis y Miss Baker: los quinientos dólares obtenidos por la cosedora de Grannis abrirán la posibilidad de una apacible vida en común.

A un nivel muy diferente se situa el diente dorado que - cuelga para indicar el gabinete de Mac y su larga peripecia, comenzando por su compra y flamante exhibición, para terminar arrin conado y vendido. Su valor como índice de adscripción profesional es pronto desbordado por su papel simbolizador de un estatus prós pero: No sólo en su cambiante presencia; su ausencia detona en -- Trina el recuerdo de la felicidad pasada. Su color conecta con el simbolismo del color dorado, en tanto que en su forma se ha visto un nuevo símbolo, el del desarraigo, expresión de la trayectoria-vital de Mc Teague.

También el acordeón atraviesa la obra desde los días felices de Big Diepper y del idilio con Trina sobre el colector has ta que Mac lo encuentra vendido por Trina en el almacén en que -- trabaja. De una manera directa, en el profuso encadenamiento de - las significaciones materiales, se transforma en la causa inmedia ta de la muerte de Trina: el dinero que Mac pensaba obtener de -- ella iba destinado a rescatarlo.

Igual que el diente y el acordeón también el ramo de novia y la foto de boda son mudos testigos de la felicidad disuelta y de la ruina de sus vidas. El primero contemplado en el aparta - mento vacío, único objeto mustio que desencadena las lágrimas de Trina. La segunda presidiendo al comienzo el hogar feliz, comprado luego por Grannis en la subasta para devolverse a sus propie tarios y finalmente encontrado por Mac en un cubo de basura, lo - que facilitará a éste la localización de Trina.

Junto a este valor simbólico conferido a los objetos hay que citar el simbolismo de los animales, de los pájaros y de los-



gatos. Recordemos que Mac nos es presentado ("Así era Mc Teague") golpeando a un minero en defensa de la vida de un pájaro al que besa en un espectacular primer plano. La manifestación del carácter a través de la actitud hacia los animales había sido ya utilizada por Griffith: Lynch nos era presentado maltratando a un animal, en tanto que el Pequeño Coronel se nos mostraba con un pájaro en idéntica actitud a la descrita en el caso de Mc Teague. No fue Stroheim el único en servirse del fácil recurso y el plágio acabó convertido en tópico de la dulcura y la bondad. Pero más allá de este empleo convencional, los canarios juegan en --- "Avaricia" el papel de un permanente reflejo de la vida de la pareja. Lo demuestra el hecho de que la jaula es el único objeto - que Mac se lleva al abandonar su casa y el único que le acompañará hasta la muerte. Recordemos asimismo que Mac compra primero - el macho, y que el regalo de bodas de Mac a Trina es precisamente la hembra, que Mac encontrará muerta precisamente cuando viene de matar a Trina. El macho cuya muerte junto a Mac había previsto Stroheim en la secuencia final, es finalmente dejado escapar, único rastro de esperanza en medio de la absoluta destrucción.

Junto a los canarios, los gatos y los perros: Un gato - amenaza a los dos pájaros en el último encuentro de Marcus con - el matrimonio Mc Teague. Un gato negro es el único testigo de la muerte de Trina. Por último un perro vagabundo sigue a Mac cuando este aferrado a su diente desaparece por la calle para ir a - venderlo.

En el mismo nivel simbólico hay que dejar constancia de la imagen de la pareja que se besa bajo un pórtico a la que Mac mira cuando se dirige en busca de Trina justo antes de la secuencia en que va a darle muerte.

Hay otra secuencia de importancia decisiva en el desarrollo de los medios expresivos del cine, una auténtica metáfora de una extraordinaria potencia: Durante la boda, a través de la ventana podemos contemplar el paso de un entierro. Así expresado parece de una elementalidad apabullante. Su puesta en imágenes - en el mismo encuadre le da un hondo carácter emotivo abierto a - una variada pluralidad de significados.

Todos los símbolos que hemos analizado, son símbolos que yo he llamado diegéticos, o motivados diegéticamente, es decir objetos de la ficción narrativa cuya expresa recurrencia los eleva a un nivel de significación superior, constituyendo un discurso paralelo que refuerza, precisa y aclara el significado de la intriga.

Existe sin embargo en "Avaricia" otro tipo de símbolos, -los que he llamado no diegéticos- que no tienen vinculación directa con la diégesis, que no forman parte de la ficción, que se sitúan en un plano de realidad diferente: En primer lugar ese impresionante leit-motiv de la avaricia: Dos brazos esqueléticos y deformes, sin cuerpo, jugando ávidamente con el oro. O esa otra estremecedora imagen de una horrible mano dorada que aplasta a un hombre y una mujer desnudos mientras estos agitan brazos y piernas intentando liberarse.

En un grado de mayor abstracción con respecto al relato habría que situar esa otra insistente imagen de una mano que sierra madera sobre un fondo de terciopelo negro. Según Jacques Perrret, responsable de la edición del guión en "L'Avant-Scene" sierra madera es una expresión popular en Estados Unidos que significa llevar una vida tranquila, ordenada y sin historia. Que esto sea cierto no parece definitivamente confirmado, pero tampoco la motivación que Rosembaum busca en la propia novela de Norris parece más convincente. A mi modo de ver recuerda a las llamadas "metáforas visualizadas" de los comics que no son otra cosa que la --- puesta en imágenes de la metonímias procedentes del lenguaje verbal: ver las estrellas, tener una idea luminosa, etc (17). Sea --cual sea su origen, parece fuera de duda que su significado está relacionado con la felicidad: la reiterada insistencia durante la boda (al menos siete veces), la reaparición en la noche de bodas, parecen dejarlo claro. Un hecho curioso se produce con respecto a este símbolo: su reaparición motivada en un contexto sensiblemente análogo. Me explico: Cuando los Grannis están forjando su vida en común volvemos a ver el plano de una mano que sierra madera. - Pero esta vez no aparece sobre terciopelo negro sino que forma parte de la diégesis, es la mano de uno de los obreros que efectúan el trabajo de hacer de las habitaciones de Grannis y Miss Baker -

una sola.

La importancia acordada a los símbolos no diegéticos desborda frecuentemente la pregnante realidad física sobre la que se asienta la historia. Pero este nivel tropológico no es la única manifestación de tal desbordamiento. Lo imaginario, esta vez un imaginario proferido por los propios personajes y no por el ausente sujeto enunciador, juega a lo largo de toda la obra un papel decisivo. Lo imaginario es la explicitación del deseo: Cuando mamá Mc Teague ve a su hijo trabajando como dentista, o cuando los Grannis, pese a la lluvia torrencial sobre la sórdida calle Laguna se proyectan hacia el futuro a través de un huerto de manzanos y melocotoneros vestidos de domingo y cogidos del brazo.

La vecindad de lo imaginario es especialmente intensa en Zerkow, que constantemente se proyecta fuera de la realidad, hacia los dominios de la alucinación, hasta el punto de que algunos símbolos de los considerados no diegéticos podrían motivarse a partir de ese estado mental: Baúles de cuero llenos de piezas de oro, mesas puestas con reluciente vajilla, vasos y platos que bailan a un ritmo cada vez más infernal, para concluir en esa apoteosis en que Zerkow encuentra en el fondo de una fosa la soñada vajilla.

Existe una permanente intensificación expresiva a nivel plástico muy ligada al estatuto de lo imaginario y lo simbólico. Lo demuestra el tratamiento de la historia del chatarrero y la fregona, donde, de las fotos conservadas, podríamos deducir una tendencia marcadamente irrealista, próxima al expresionismo alemán en el tratamiento penumbroso de los ambientes y la exagerada caracterización de los personajes. Ese mismo carácter mucho más acentuado por la deformación, tienen las imágenes en que aparecen las manos fantasmáticas terminadas en fuego sin que un cuerpo las continúe. La deformación expresiva, según precisa el desglose, era conseguida en un momento en que no existen todavía objetivos gran-angulares a través de espejos, convexos y cóncavos y de la deformación prefilmica del utillaje.

Por último es interesante analizar la función expresiva asignada al color. El guión original precisa muy frecuentemente -

en colores naturales: A veces se trata de un mero efecto decorativo, una puesta de sol. En otro caso, con un empleo que se hará -- clásico (desde "El Mago de Oz" a "Au Pain Coupé") de hacer mani-- fiesta la sordidez de la presente realidad (en blanco y negro) -- frente al esplendor del futuro imaginado, como ocurre en la re--- cién reseñada visión de Grannis y Miss Baker.

Pero donde esta función adquiría mayor relevancia expresiva era en la coloración de todos los objetos brillantes que -- aparecían en el film: el diente de Mac, las monedas atesoradas -- por Trina, la imaginaria vajilla de Maria, incluso la Luna como -- una gigantesca onza de oro mirada por Trina a través del telescopio.

Sabemos que Stroheim llegó a colorear a mano seis copias buscando, a través de esta coloración discriminante, hacer más -- perceptible el poder esclavizador del oro, verdadero tema de su -- film.

NOTAS AL CAPITULO VIII

- (1) ROSEBAUM, J.: "Les Trois Textes de 'Greed'" pp. 89-116 de AAVV Le cinema americain (Vol.I) Op.Cit.
- (2) BUACHE, F.: Erich von Stroheim, Paris Seghers. 1.972. Pag. 51
- (3) Citado de Confrontation. Cinemateque de Belgique. 1958 por BUACHE, F.: Op, cit. p.51
- (4) MITRY, J.: Dictionnaire du cinéma. Paris. Larousse. 1963 p.221
- (5) Vid. GARAUDY, R.: "Realismo sin riberas" en AAVV: Estética y marxismo (Ed. Sanchez Vazquez) Mexico, Era. 1970 pp. 100-106
- (6) CORTAZAR, J.: Literatura en la revolución y revolución en la literatura: Algunos malentendidos a liquidar en AAVV: Estética y marxismo Op. Cit. p.423
- (7) Idem. p.419
- (8) BUACHE, F.: Op. Cit. pag. 60
- (9) MITRY, J.: Dictionnaire du cinema. Op. cit. p.221-222
- (10) Cfr. JACOBS, L.: La azarosa historia del cine americano (Vol.II) Op. cit. p.89-94
- (11) MITRY, J.: Dictionnaire du cinema Op. cit. pp.221
- (12) DUCROT, O y TODOROV, Tz.: Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje. Buenos Aires. S.XXI 1.978 p.359
- (13) MITRY, J.: Dictionnaire ... Op. cit. p.221
- (14) VILLANUEVA, D.: Estructura y tiempo reducido en la novela. Valencia. Bello p.65
- (15) Vid. ALVAR, M.: "Técnica cinematográfica en la novela de hoy" Arbor. nº 276. 1.968 pp.253-70
- (16) ROSEBAUM.: Op. cit. p. 104
- (17) Vid. GUBERN, R.: Literatura de la imagen. Barcelona. Salvat.1973 pp. 63-65

- 212 -

D) LA VANGUARDIA CONTRA EL CLASICISMO



IX LA VANGUARDIA FRANCESA: "NAPOLEON VU PAR ABEL GANCE".

*"¡El tiempo de la imagen ha llegado!"*

(Abel Gance)

*"Para el cine narrativo o el cine abstracto el problema es el mismo: tocar la sensibilidad con lo visual y dar la preferencia a la imagen"*

(Germaine Dulac)

*"Gance escarnecido por una generación de críticos-burlones, nosotros nos proponemos desempolvarlo.- El cine tiene necesidad hoy de ambiciones furiosas, de desmesuras, de locuras, de sueños idiotas, de hipertrofia cerebral, de orgullo voluntario, de estallidos de cráneo, de frios desenfrenos, tanto como de conciencia o de voluntad de elección"*

(Alexandre Astruc 1.949)

*"El entusiasmo es el gran director de orquesta de la vida"*

(Abel Gance a los 73 años)

IX.1. Cine y vanguardia

Bajo este epígrafe podrían escribirse (se han escrito de hecho) obras de distinto carácter y variada extensión. El planteamiento de la relación entre el cine y las vanguardias rebasa con creces los límites de atención que este trabajo puede concederle. Se trata simplemente de abordar una serie de cuestiones esenciales previas a la concreción de los campos por los que a partir de ahora va a discurrir el análisis.

Ni siquiera es posible intentar dentro de estos límites la definición del contenido de un concepto tan difuso como el de vanguardia. La vanguardia es ante todo un lugar común abierto a -



una heterogeneidad extraordinariamente diversificada de escuelas, grupos e individualidades con muy diversos puntos de vista sobre la función, naturaleza e instrumentos de la comunicación cinematográfica: la primacía del ritmo, la promoción del sueño, la ---aprehensión inmediata de la realidad, la subversión de los valores sociales y culturales convencionales, la investigación de -- las formas abstractas en movimiento, la expresión de nuevas relaciones entre los objetos, el desarrollo "ad limitem" de los re-- cursos expresivos, la oposición al relato, la exploración de las relaciones entre las diversas materias de expresión que concu--- rren en el cine, son todas prácticas que pueden incluirse dentro de esta concepción de vanguardia cinematográfica.

La vanguardia es así fundamentalmente una voluntad co--- mún que permite mantener agrupada una profusión tan varia: su re- chazo al arte constituido, su renuncia de los modelos narrativos clásicos, su vocación de destrucción y transformación de las con- venciones y cánones generados y perpetuados por una tradición -- que tiende a autoperpetuarse.

Las vanguardias artísticas, surgidas del desplome de -- los valores de la cultura occidental a partir de la primera pos- guerra europea, van a encontrar su denominador común en la abso- lencia de la herencia decimonónica tanto en las artes plásti- cas como en las discursivas.

Las vanguardias cinematográficas van a caracterizarse - por una oposición similar pero con una diferencia: el objeto de- su ataque, el punto de partida de su reacción anticonvencional - es más inmediato, es el relato clásico a cuya génesis y consoli- dación hemos asistido.

Acabamos de ver como el cine ha adquirido su concreta - especificidad y su madurez narrativa en la reivindicación de la herencia literaria del siglo anterior. La reivindicación de Dic- kens por parte de Griffith y de Zola por parte de Stroheim co--- bran desde este ángulo de enfoque valores definitorios: El nuevo arte alcanza sus mayores cotas de desenvolvimiento en la proximi- dad y en la prolongación de la gran tradición realista de los si- glos pasados y en particular del diecinueve.

En apenas un cuarto de siglo hemos visto cristalizar un

nuevo clasicismo narrativo que, como ha apuntado Raymond Bellour *"ha constituido quizás en la cultura occidental la última gran manifestación representativa dotada de una real plenitud simbólica"* (1).

Pues bien, apenas alzados los cimientos y las primeras plantas de este edificio que ya se presume sólido, van a comenzar las primeras grietas: La profunda actitud de remoción de lo establecido que la vanguardia va a llevar a cabo, entra en fecunda cópula con el recién apostillado Séptimo Arte.

Parece evidente que las vanguardias no podían dejar de encontrar al cine en su camino. Nacido bajo el signo de los nuevos tiempos, este arte hijo a la vez del ideal humano y de la máquina como decía Delluc (2) tenía necesariamente que concitar el entusiasmo de quienes se esforzaban, en los márgenes de la cultura tradicional, en encontrar nuevas formas, en desbrozar campos de expresión inexplorados.

La fusión es recíproca: El cine, alimento narrativo para el consumo de las clases populares, no podía dejar de beneficiarse de este encuentro con la "intelligentsia" cultural de la época. Hasta ahora las filas del cine se habían nutrido de fabricantes, fotógrafos, prestidigitadores, artistas de café-concierto o music-hall, actores de pequeños teatros. Considerables dosis de intuición e imaginación se habían invertido en desarrollar los fundamentos de una nueva forma de expresión.

A partir de ahora sin embargos las filas se nutrirán de hombres que provienen de las artes tradicionales: poetas, dramaturgos, arquitectos, pintores se colocarán bajo el signo del cine al servicio del arte nuevo. Evidentemente no se trata de artistas académicos, sino de hombres que en su voluntad transformadora encuentran en la cinematografía un espacio de búsqueda sobre el que no pesa ni la tradición secular ni la sacralización fosilizante de las artes tradicionales y donde hallan en cambio enormes posibilidades de experimentación.

Es así como el cine consigue salvar en parte el crónico retraso que se cernía sobre él y alinear su paso al ritmo de la evolución contemporánea del Arte, en punta de lanza de una profunda transformación de los valores culturales más sólidamente

establecidos. Pero al mismo tiempo participará de ese movimiento común a toda vanguardia que lo disocia del gran público, que escinde desde entonces un arte de masas y un arte de vanguardia consumido por una "élite" minoritaria.

A lo largo de la tercera década del siglo se desarrolla en Europa toda una abundante profusión de movimientos de cortavida cuya plasmación cinematográfica vamos a analizar. Los criterios de periodización y clasificación en que esta tesis se ve obligada a moverse me han obligado a un agrupamiento por criterios de nacionalidad, en cuyo interior he tenido que proceder a una selección de textos significativos que, a menudo, no ha impedido que quedasen fuera otros de muy diversa dirección pero igualmente ricos. Confío, en cualquier caso, en haber ofrecido una panorámica concreta de la pluralidad de fuerzas que en la década de 1920-30 se oponían a la absolutización del cine como arte narrativo y a la canonización de la escritura clásica como lenguaje cinematográfico, (Caps. IX, X, XI y XII).

La evolución histórica de Europa y la transformación técnica del cine serán factores decisivos en la crisis de las vanguardias y la afirmación hegemónica del relato clásico - (ver cap. XIII).

Sin embargo no se puede dejar de constatar una pervivencia de la actitud vanguardista que llega hasta nuestros días. A veces será casi subterránea, imperceptible en años de callado trabajo. En otras ocasiones conseguirá abrirse paso hasta el corazón de la industria proponiendo formas nuevas de narrar historias.

En cualquier caso habrá que esperar a los años cincuenta para encontrar formas renovadas de escritura que cuestionan de nuevo, de forma radical y múltiple, el clasicismo del relato -- fílmico.

Este trabajo es en buena medida la historia de ese combate desigual entre clasicismo y vanguardia. Combate abierto a -- una compleja dialéctica que intentará ir desentrañando y que es consecuencia de la misma riqueza de la vanguardia, de su desarrollo, irregular y cambiante, de su diversidad de objetivos. -

En suma podríamos sintetizarla en los siguientes hechos: La floración de las vanguardias no es capaz de arrebatar su posición-hegemónica al relato clásico, que sigue siendo la forma dominante de la producción fílmica.

No obstante la influencia de la vanguardia ha obligado a la narración clásica a evolucionar en la dirección de una mayor flexibilidad del relato y la escritura. En parte por la influencia de antiguos vanguardistas que obligados a trabajar en el interior de los modelos clásicos han integrado a él algunas de -- sus aportaciones expresivas, fenómeno al que no es ajeno el --- bien conocido hecho de la integración de muchos de los contenidos vanguardistas que acaban siendo digeridos por el público y aceptados por el aparato productivo.

El hostigamiento de la nueva sensibilidad ha permitido - la existencia de formas de compromiso capaces de procurar a los contenidos narrativos formas nuevas de contar imágenes. Pero -- ello se hace en grados de muy diversa radicalidad y al precio - de respetar la intriga y de dejar intacto, al menos en sus lí--neas maestras, el sentido.

Hasta los propios intestinos del clasicismo llega a in--troducirse esta evidencia histórica transformadora que hace que, sobre todo las nuevas generaciones de cineastas que trabajan en el interior del mecanismo industrial, se de cuenta de que no -- puede seguir contando historias exactamente igual que hace ---- treinta años. Ello ha redundado en una soltura y una libertad - expresiva que indudablemente amplían la capacidad del cine --- frente a la narración.

En último lugar hay que constatar que la supervivencia - de la vanguardia, en su más pura acepción de rechazo al cine -- tradicional, continua su búsqueda de nuevos modos de expresión. Bajo el rótulo de experimental, "underground", o cualquier denominación de escuela o movimiento se siguen explorando las posibilidades del cine, desplegando sus recursos inagotables, empujando hasta el límite la utilización de sus modos de significar, proponiendo formas nuevas que testifican acerca de una realidad cambiante, multiforme y, cada vez, distinta, de la que la van--guardia es consecuencia y expresión.

Esta actividad aún desbordando el marco de este trabajo está necesitada de un esfuerzo formalizador que tan a menudo, a causa de la importancia cuantitativa del cine narrativo, han olvidado historiadores y técnicos del arte cinematográfico.

#### IX.2 Cine y teoría

Esta actitud hacia el cine va a reflejarse en un hecho absolutamente trascendente: el nacimiento de la reflexión sobre el cine, la génesis de la estética cinematográfica. Siguiendo los pasos de Ricciotto Canudo encontraremos que el cine comienza a contar con la defensa activa de hombres como Guillaume Apollinaire, Cocteau, Blaise Cendrars, Fernand Léger o Louis Aragon. Pero más allá de esta defensa ocasional vamos a asistir a la consolidación de las primeras contribuciones teóricas importantes con que el arte recién nacido cuenta en su haber: Leon Moussinac, Elie Faure, René Schwob, Louis Delluc, Germaine Dulac, Marcel L'Herbier, Jean Epstein, Abel Gance, René Clair.

Un hecho característico, signo de los nuevos tiempos: Los seis últimos de los nombres citados figuran entre los realizadores más importantes de su tiempo. El fenómeno no es privativo del cine: Como recuerda Jorge Uscatescu (3), del "crea artista y no hables" de Goethe vamos a pasar a una abolición de las barreras que han separado a lo largo de los últimos siglos la teoría y la práctica artística. La escisión abierta desde el Renacimiento volverá a restañarse precisamente como consecuencia de la inseguridad de un arte que tiene que abrir caminos nuevos. ¡Cuanto más necesitado de esta actitud está el cine, cuya juventud le impide llegar al conocimiento de sus inmensas posibilidades!. Por eso, al menos durante toda la época clásica de la teoría cinematográfica, la figura del llamado "teórico sin manos" (Arnheim, Bazin) va a ser menos frecuente que la del creador -- que reflexiona sobre su arte (Eisenstein, Pudovkin, Balázs), -- aunque hoy, a partir sobre todo de los cincuenta, parezca que vuelve a abrirse la división paralelamente al proceso de adquisición por parte de la teoría cinematográfica de su estatus como disciplina autónoma en estrecha conexión con otras prácticas de producción de signos y en el contexto social de una valora--

ción nueva de este tipo de actividades: Interés del público, -- proliferación de publicaciones, "recuperación" por parte de la cultura académica, etc.

Y serán pues muchos, entre los grandes creadores de la primera época, los que sientan la necesidad de reflexionar sobre su arte, aún con todos los riesgos que conlleva contemplar el conjunto del cine a través del marco forzosamente limitado y partidista de la propia actividad. Ello hace que en numerosas ocasiones más que teorías, en el sentido más omnicompreensivo de la palabra, estemos generalmente en presencia de poéticas muy individualizadas, a pesar de que sus autores pretendan con frecuencia elevarlas a la categoría de propuestas generales. Pero son en cualquier caso una parte importante de la actividad reflexiva que ha enriquecido lo que Canudo, en expresión afortunada, llamó el Séptimo Arte. Hay que aclarar que esta actitud es un fenómeno exclusivamente europeo. El cineasta americano que se ha desenvuelto siempre en unas condiciones de producción muy diferentes para nada necesita llamar en su auxilio a la teoría - (4).

Lo que sí me interesa destacar para concluir es el carácter progresivo de esta actitud, de este mutuo enriquecimiento de la teoría a partir de la práctica y de la práctica con el concurso de la teoría que tan esencial me parece para el futuro de la cinematografía y que desde luego es indispensable para -- abordar la obra de la vanguardia francesa.

### IX.3 La teoría francesa del cine puro

Henri Agel en su excelente breviario de estética cinematográfica, "Esthétique du Cinéma", ha destacado de forma muy -- clara las dos constantes que con una insistencia asombrosa y -- una formulación casi idéntica aparecen recurrentemente en toda la teoría francesa de la época: la promoción del sueño (evocación de lo sobrenatural, lo mágico, lo imaginario) y el carácter musical del discurso cinematográfico. (5) De la primera nos ocuparemos al hablar del surrealismo. La segunda constante es -- la que vamos a tratar ahora por su reflejo en la obra de Gance -- que hemos elegido como síntesis de la aportación de la primera-

vanguardia.

Es el propio Abel Gance el autor del acierto expresivo en la definición del cine como "música de la luz". El concepto sin embargo no es nuevo. René Schwob titula su libro "Una Melodía Silenciosa". Emile Vuillermoz, el gran musicólogo nos hablará de "una melodía luminosa". Pero siempre la aproximación se hace en la perspectiva de la naturaleza sintética del cine, en el que Canudo ya había visto "a la vez la fusión de las artes plásticas y de las artes rítmicas, de la Ciencia y del Arte".-- (6)

Las contribuciones teóricas tratan de esclarecer en lo profundo el sentido de estas denominaciones. León Moussinac habla de la primacía del ritmo y defiende su representación gráfica. Emile Vuillermoz registra la analogía productiva: "La composición cinematográfica obedece, sin duda alguna, a las leyes secretas de la composición musical. Un film se escribe y se ordena como una sinfonía. Las frases luminosas tienen su ritmo". (7) "Es el movimiento en su amplitud quien crea el drama -nos dice Germaine Dulac-. La impresión que hay que extraer debe salir exclusivamente de las armonías ópticas, buscar la emoción en el sentido óptico puro" (8). En otro lugar de su "Manifiesto de la Cinegrafía integral" de 1.927 precisa aún más "El estudio de estas estéticas diferentes tiende por sus evoluciones a la única necesidad de movimiento expresivo promotor de la emoción, evoca lógicamente un cine puro capaz de vivir fuera de la tutela de las otras artes, fuera de todo tema, fuera de toda integración" (9).

En un tono más combativo, más de proclama, pero de idéntico contenido, se expresa Abel Gance en su manifiesto (contemporáneo del texto de Germaine Dulac) que tituló sintomáticamente "¡El tiempo de la imagen ha llegado!".

"Hay dos alases de música: la de los sonidos y la de la luz y esta no es otra que el cine ... Existe el ruido y existe la música. Existe el cine y el arte del cine que aún no ha crado su neologismo". (10).

Como síntesis conclusiva de todas las formulaciones anteriores, más completa, a la vez que más rigurosa y desapasionadamente elaborada, valga esta definición que Elie Faure, en la fecha temprana de 1.922: "El cine, arquitectura en movimiento, llega, por primera vez en la historia, a despertar sensaciones musicales que se solidarizan en el espacio, por medio de sensaciones visuales que se solidarizan en el tiempo. De hecho es -- una música que nos conmueve por intermedio del ojo". (11)

En el fecundo trasvase entre teoría y práctica que caracteriza la época huelga señalar que tal argumento no se produce en el vacío sino que es el resultado de la valoración de las posibilidades entrevistas en las primeras obras maestras del arte nuevo y de su desarrollo por la vanguardia cinematográfica francesa.

Igual que para los novelistas anglosajones y los directores soviéticos, "Intolerancia" va a ser para los teóricos -- franceses junto con "Civilization" y "Forfaiture" (12) la revelación de las potencialidades expresivas ocultas del cine. Abundando en la analogía musical, Vuillermoz escribe que "Intolerancia" parece ejecutada "bajo el dictado de un profesor de fuga, ya que los cuatro temas han sido tratados y orquestados de manera que nos conduzcan al extraordinario movimiento final" (13)

Pero son sobre todo las obras estrictamente contemporáneas y en particular las de Gance las que a la vez ilustran e inspiran el verbo encendido de la teoría. En primer lugar "La Roue", la obra que hizo decir a Fernand Leger "Abel Gance ha -- elevado con 'La Rueda' el arte cinematográfico al nivel de las artes plásticas" (14) sugiere a la idea: "El movimiento cinematográfico, los ritmos visuales, correspondientes a los ritmos musicales, que dan al movimiento general su significación y su fuerza, hechos con valores análogos a los valores de duración armónicos, deberían perfeccionarse, me atrevo a decir, con sonoridades -- constituidas por la emoción contenida en una imagen por sí misma". Sobre esta base pueden tomarse en consideración los demás elementos de la expresión cinematográfica: "Es aquí donde intervendrán las proporciones arquitectónicas del decorado, el parpa-



deo de la luz forzada, el espesor de las sombras, el equilibrio o desequilibrio de las líneas, los recursos de la óptica". En esta perspectiva resurge la aproximación del cine a la música - "Es así como el cine, a pesar de nuestra ignorancia abandonando los errores primeros y transformando sus estéticas, se acerca - técnicamente a la música, llevando a esta constatación la evidencia de que de un movimiento visual ritmado puede brotar una emoción análoga a la suscitada por los sonidos". (15) Aproximación a la música que es paradójicamente la garantía de la autonomía estética del arte: Germaine Dulac hace esta auténtica declaración de principios que no resistió la tentación de reproducir "in extenso":

"La psicología, la interpretación, llegaban a ser netamente independientes de una cadencia que domina la obra. Los personajes no eran ya los únicos factores importantes: la duración de las imágenes, su oposición, su acorde, tienen un papel primordial a su lado. Raíles, locomotoras, calderas, ruedas, manómetro, humo, túneles: un drama nuevo surgía compuesto de movimientos brutos sucesivos, de desarrollos de líneas y la concepción del arte del movimiento al fin racionalmente comprendido, recobraba sus derechos, conduciendonos magníficamente hacia el poema sinfónico de imágenes, hacia la sinfonía visual colocada fuera de las fórmulas conocidas (La palabra sinfonía no es utilizada aquí más que como analogía). Poema sinfónico donde, como en música, el sentimiento estalla, no en hechos y en actos sino en sensaciones: la imagen tiene el valor de un sonido".

"Sinfonía visual, ritmo de movimientos combinados libres de personajes donde el desplazamiento de una línea, de un volumen en una cadencia cambiante crea la emoción con y sin cristalización de ideas". (16)

Si me he extendido en la argumentación y sobre todo si he abusado en extensión y en profusión de las voces ajenas más allá de lo que recomiendan las normas implícitas de la redacción de una obra académica, se ha debido a que consideraba imprescindible recalcar a través de la abundancia de testimonios el hecho de que nos hallamos en presencia de una concepción del cine potencialmente distinta a la que hasta ahora ha sido el objeto casi monográfico de este trabajo: La vinculación del cine a las artes narrativas, al relato, al drama que para Germaine Dulac suponía un menosprecio de los recursos expresivos que poseía el nuevo arte. Frente al cine narrativo se predica la vuelta a los orígenes, se reivindica la pureza en la expresión del movimiento de la llegada del tren de provincias a la Gare de Vincennes aunque no se trate de ninguna manera de imponer la dictadura de las formas libres, sino de defenderlas como la forma más auténtica del arte cinético: *"Existe la sinfonía, la música pura. ¿Por qué el cine no ha de tener su escuela sinfónica? La palabra sinfonía no está empleada aquí más que como analogía. Los films narrativos y realistas pueden usar la flexibilidad cinematográfica y proseguir su carrera. Pero que el público no se engañe: El cine considerado así es un género pero no el cine verdadero que ha de buscar su emoción en el arte del movimiento, de las líneas y de las formas"* (17).

Comienza así la postulación teórica de la batalla por el cine puro que ya a Germaine Dulac se le antoja larga y penosa, por la dificultad de deshabituarse al público de los hábitos de consumo a los que se le ha acostumbrado por error. En efecto, su previsión se ha cumplido pero el cine puro ha continuado siendo una vía fecunda de investigación y desarrollo del arte, no sólo a través de las obras de su generación como ahora analizaremos, sino porque detrás de esta concepción se puede colocar la parte quizá más importante de la vanguardia experimental desde los ensayos de 1920 hasta las más modernas experiencias de Video-Art y en la que habría que colocar nombres tan importantes para la historia del arte como Vertov, Eggeling, Richter, Ruttmann, Leger, Mitry, Mac Laren y una buena parte del underground americano.

#### IX.4 Abel Gance, ayer y mañana

Con Abel Gance nos hallamos en presencia de uno de esos hombres de energía arrolladora cuya huella exuberante marca de vez en cuando la historia de la cultura. Gance, como lo describen las palabras de Astruc que encabezan el capítulo, es un hombre de una fuerza inagotable, de una ambición intelectual desmedida, de una imaginación fértil que se despliega sobre las más diversas actividades, de una voluntad de innovación capaz de alcanzar lo sublime y de rozar el ridículo. Gance es el autor de algunas de las obras maestras con que el cine cuenta en su haber el precursor con treinta años de adelanto de las pantallas gigantes y la estereofonía. Guionista, director, autor e inventor, la historia de Gance es también, otra vez, una historia de olvidos, de fracasos, de falta de reconocimiento, de proyectos irrealizados, de concesiones al engranaje industrial. Pero a pesar de --- ello es fundamentalmente la historia de un hombre que aún hoy a sus 91 años continúa sin entregar su espada y sin doblegar su entusiasmo.

Autor vocacional, actor por convicción, guionista de oficio, director por necesidad, Abel Gance es uno de esos hombres que practican el inconformismo y la rebeldía como forma de vida. Su autobiografía contada para el cine con ayuda de su colaboradora Nelly Kaplan ha sido uno de los textos más profusamente utilizado para la elaboración de este capítulo. Se trata de un documental modélico de 22 minutos "Abel Gance hier et demain" producido en 1.962 donde junto a la exposición en primera persona de esa apasionada trayectoria biográfica se recogen fragmentos capitales de sus films más importantes, algunos de los cuales (particularmente los pertenecientes a "La Roue" y "Napoleón", pero también los de "La Folie du Docteur Tube", "Mater Dolorosa", "La fin du Monde" y el Magirama de 1.957) han sido minuciosamente -- analizados, fotograma a fotograma en la moviola a fin de desentrañar los "secretos de taller" tan celosamente velados por el -- arrastre intermitente de los garfios del mecanismo de proyección dieciseis veces cada segundo.

A través de estos fragmentos se ha podido comprobar el ansia de originalidad y renovación que anidaba en el joven Gance ya desde 1.915, el año mismo de su debú como director. En -- efecto; "La Locura del Doctor Tube" cuenta la historia de un sa bio que descubre el medio de descomponer los rayos luminosos, - lo que permite a Gance acceder a una distorsión de la visión or dinaria en una época en que el uso de los grandes angulares es- taba bien lejos de aplicarse al cine. La extensa gama de posibi- lidades de subversión perceptiva se obtenía mediante el empleo- de espejos deformantes de diversas curvaturas cóncavas y conve- xas.

Trascendentes parecen asimismo sus intentos de hacer -- films "donde no solamente se percibiesen hechos, sino sentimien- tos, móviles psicológicos" (18) que produjo obras como "Le ---- Droit a la Vie", "Mater Dolorosa" y "La Dixieme Symphonie", en- un arte que en plena infancia y estrecha vecindad a los géneros populares no había intuido aún las perspectivas de su madurez - expresiva.

Las imágenes que he alcanzado a ver de "J'accuse" perte- necen a su climax dramático: El momento en que el protagonista- Jean Diaz "sueña que todos los muertos se levantan de sus tum- bas y vuelven a sus paises, a sus casas para ver si su sacrifi- cio ha servido de algo". Desde el punto de vista que en esta -- breve recapitulación puede ser permisible, el fragmento contem- plado revela ya el uso de los recursos formales en los que Gan- ce va a alcanzar un exquisito dominio: la sobreimpresión como - denotación de irrealdad, la fragmentación múltiple de la panta- lla y los largos movimientos de cámara, todo ello en el marco - de una construcción dramática de la más pura estirpe griffitia- na.

Tras "J'accuse", a lo largo de la fértil década de los- veinte, Abel Gance realiza "La Roue" y "Napoleon", films en los que vamos a recalar más tranquilamente. Del primero ya se ha -- subrayado, convocando diversos testimonios teóricos, su contri- bución. El segundo es la obra que he elegido para ejemplificar- la aportación de la vanguardia francesa.

IX.5 "Napoleon vu par Abel Gance": Síntesis de la aportación de la vanguardia con el clasicismo.

IX.5.1. Las fuentes.

Como solemos hacer, expondremos las razones de la elección de esta obra de Gance con preferencia a películas de otros realizadores como Germaine Dulac, Marcel L'Herbier, Epstein o Jacques Feyder o a otras obras del mismo realizador. Hay una -- primera razón de orden práctico que es la facilidad de acceso, pero no es la única. En cambio, resulta fundamental el hecho de que Gance es, según consenso de historiadores, el más grande director francés de su época, el que realiza una obra más completa, más acabada (aunque haya quien prefiera a Epstein en ese -- sentido) y al tiempo más plena en la apertura de la escritura -- fílmica mediante el desarrollo (en muchos casos hasta el límite) de los recursos ya conocidos y su ampliación mediante nuevas posibilidades por él creadas, que aunque (por razones cuya índole no vamos a analizar aquí) no se incorporasen al acervo expresivo del arte cinematográfico, no por ello pierden su valor para este, tanto por haber diversificado la disponibilidad de sus -- instrumentos comunicativos, como por haber dado forma a nuevas maneras de comunicarse lejos del canonismo imperante. En el análisis de "Napoleon", como obra en la que va a verse la cristalización de las concepciones de la vanguardia que milita en las -- filas del cine puro, se tendrán en cuenta los fragmentos analizados de "La Roue" así como ejemplos extraídos de films de la -- escuela francesa. Pero el interés de "Napoleon" radicaba fundamentalmente en que su magnitud visual le hacía completo paradigma de las tendencias expresivas de la época. Por último no es -- ajeno a este interés el hecho de que "Napoleon" haya sido contrapuesto por Jean Mitry al film de Eisenstein, también estudiado en esta tesis, "Octubre", en un texto polémico sobre la inclusión del símbolo en la diégesis fílmica. Existe por mi parte un interés evidente en tomar parte en esta polémica. (19)

Para resumir y justificar las razones de la elección -- baste citar en testimonio de René Jeanne y Charles Ford: "No --

desmerece en nada a films con los que se honra la escuela cinematográfica francesa el que se diga que 'Napoleon' marca la apoteosis, que es la obra más importante por todo lo que aporta al arte de las imágenes animadas y por la influencia que ejercerá" (20)

Por otra parte está el hecho, que acredita en buena medida su influencia, de que ningún otro texto fílmico a lo largo de la historia del cine ha tenido una supervivencia tan larga, - ha conocido tal número de reediciones como el "Napoleon" de --- Abel Gance que han podido ver la luz gracias al concurso de sucesivas generaciones de cineastas e intelectuales. De los quince mil metros rodados, cinco mil fueron presentados en la memorable "premiere" de la Opera en Abril de 1.927.

En 1.934 se lleva a cabo la versión sonora: Contra las exigencias del mudo Gance había hecho decir a los actores el -- texto exacto de los diálogos, lo que no impide que el énfasis -- teatral, la desincronización y las limitaciones inherentes a un film que no había sido pensado para el sonoro, alejen esta sonorización de nuestra moderna sensibilidad. Por lo demás se trataba de una versión parcialmente diferente a la de 1.927 con intérpretes suplementarios.

En 1.958, nueva versión parcial pero en triple pantalla en el programa experimental de Magirama presentado en colaboración con Nelly Kaplan.

De nuevo en 1.971, "Napoleon" reaparece bajo el título- "Bonaparte et la Revolution" en un nuevo intento de resucitar -- la película que Gance en la introducción filmada que le precede justifica en los siguientes términos: "Tenla la impresión de -- que una significación profunda habla quedado escondida tras las imágenes mudas y que de mi viejo film podía nacer una nueva --- obra mucho más poderosa". A esta empresa aparecen asociados nom bres de tan profunda significación en la cultura y el cine fran cés como André Malraux (espectador emocionado junto al joven ca pitán De Gaulle del estreno de 1.927 en la Opera), Henri Langlo is director de la Cinemateque, los directores de la ya entonces vieja "nouvelle vague" Francois Truffaut y Jacques Doniol-Val-- croza, y Claude Lelouch que asumió la tarea de productor.

Por último en el año de 1.980 es un joven director del otro lado del Atlántico, Francis Ford Coppola, "l'enfant terrible" de la industria norteamericana, quien ha rescatado del sueño inerte de los archivos el "Napoleon vu par Abel Gance". (Ver "EL PAIS", 6-II-81 p.48). La nueva versión proyectada en New York dura unas cuatro horas y es quizá la más fiel versión de la ambiciosa obra original de Gance que tendremos ocasión de conocer, respetando las secuencias rodadas en "Polivisión".

Lo que en principio no era más que un homenaje parece haber recibido una excelente acogida entre los cinéfilos demostrando hasta qué punto es cierto que los clásicos, aunque envejecan, nunca mueren, y menos aún un clásico como "Napoleón" -- surcado todo él por el sello de la modernidad, de la audacia y del desafío a lo imposible. A Coppola le ha costado un millón de dólares la experiencia, pero el gesto parecía obligado: Detrás de las tendencias monumentalistas de Gance, de su gusto -- por la espectacularidad, de su discutible e inmadura acrobacia estilística, de sus excesos, puede alinearse una buena parte de las fórmulas de renovación del espectáculo con que "los jóvenes americanos" y en particular Francis Coppola vienen desde los setenta conquistando los mercados del mundo. Son ellos quienes -- tratan de hacer realidad estas palabras de Gance pronunciadas en 1.962:

*"Me gustaría que el cine de mañana sea la verdadera magia para la cual ha sido hecho. Que sea una escuela de entusiasmo, de energía, de elevación, de fuerza, de metamorfosis del hombre por el hombre. Yo quisiera que el público que salga de una sala no sea el mismo que entró en ella. Todas -- las personas que salen del cine venían a comprar sueños ..."*

Como tantas veces a lo largo de estas páginas nos encontramos ante un problema textual. El proyecto megalomaniaco y -- desbordante pretendía ser, como anunció Gance por radio desde la Tour Eiffel "el más grande film de los tiempos modernos" destinado a convertirse en la más alta expresión de la epopeya en

imágenes, al tiempo que una obra de historiador sólidamente concebida y rigurosamente ejecutada. Este proyecto inicial preveía seis films. El primero dividido en tres episodios: "Juventud de Bonaparte", "Bonaparte y el terror" y "La campaña de Italia". Los restantes films abarcaban los sucesivos períodos de la vida del "Petit Corse": "De Arcole a Marengo", "Del 18 Brumario a -- Austerlitz", "De Austerlitz a los Cien Dias", "Waterloo" y "Santa Elena". Como es sabido esta ambiciosa concepción se redujo a un sólo film, el primero, que condensaba los tres episodios inicialmente previstos. La última parte fue realizada en Berlín -- por Lupu-Pick en el año 1.929 previa venta de derechos por parte de Gance. Ese mismo año Karl Grunne realizó un "Waterloo" -- ajeno a Gance donde utilizó la triple pantalla. Por último Gance llegó a realizar un "Austerlitz" en 1.960 muy lejos del valor de su obra muda.

Un segundo nivel textual lo representan los quince milímetros impresionados a lo largo de los dos años que duró el rodaje, de los cuales sólo cinco mil (tercer nivel) constituyen la versión proyectada en la Opera.

Por último habría que tener en cuenta que la copia que he podido manejar es "Bonaparte y la Revolución" la versión de 1.971. El film de 255 minutos de duración se presenta precedido de una introducción de Gance donde justifica la reedición por una razón exclusivamente didáctica: *"El paso fulgurante de Bonaparte a través de la Revolución Francesa ofrece en múltiples aspectos un singular paralelismo con nuestra época"*. Introducción que termina con un llamamiento a la "jeunesse de France" a la fraternidad y la unión de los pueblos de Europa. Este didacticismo explica las características y al mismo tiempo las limitaciones que pesan sobre el nuevo film, porque en realidad se trata de una obra nueva donde, como el propio Gance aclara, el material original (en versión sonora) se mezcla con las partes -- nuevas que, aunque completan su alcance didáctico, contradicen su potencia estética: Se trata en estas partes, como consecuencia de las evidentes limitaciones presupuestarias del proyecto, de un documental predramatizado de una teatralidad evidente, ma



nifíestamente anticinematográfica: la acción es sistemáticamente eludida, no es mostrada, sino narrada (recurso característicamente teatral), por ejemplo, a través de los carceleros de -- Les Carmes o a través de la descripción, para evidenciar los excesos del terror, del guillotinado de una joven obrera de quince años. La toma de las Tullerías se compone de una serie de campos vacíos de las habitaciones del palacio donde suena la voz de los revolucionarios afirmando que las masas no pueden -- ser contenidas. El mitín de Camille Desmoulins se filma sobre : un decorado pintado en superficie plana. Fotos fijas del rodaje son utilizadas por el montaje. Se recurre sistemáticamente al -- narrador. La sonorización tiene que hacer uso del poco agradecido procedimiento de hacer recaer los parlamentos sobre los sucesos contraplanos de los interlocutores. En definitiva la revolución formal de la obra muda se diluye en el academicismo didactizante del nuevo montaje. Es sintomático aunque puede parecer un hecho ajeno el que la primitiva partitura de Arthur Honegger fuese sustituida por la "ilustración sonora de Joseph Tzupine con extractos de Beethoven, Mozart y Mchul".

A pesar de todo ello, la mayor parte de las grandes secuencias del film original quedaban intactas en la nueva obra: Los debates del Directorio, la escena de la Marsellesa revelada por Danton a los patriotas en el "Club des Cordeliers", la persecución y la huida de Córcega, la doble tempestad en el mar y en la Convención, el sitio de Toulon, las fiestas que siguen al final del Terror, el juego de la gallina ciega con los hijos de Mme Beauharnais, el acoso por parte de la imagen de Josefina, -- la visita a la convención vacía antes de partir hacia Italia, -- el trayecto y la puesta en pie del desmoralizado ejército de -- Italia. En ellas ha podido basarse el análisis sobre la originalidad de la aportación de Gance. Faltaban no obstante puestas -- tan esenciales como las escenas de la escuela de Brienne y la -- Marcha (en tríptico) de los Ejércitos de Italia. La deficiencia puede ser suplida gracias sobre todo a los fragmentos, tomas y fondos de rodaje y testimonios contenidos en el film de Nelly -- Kaplan, así como en el material fotográfico conservado y repetidamente transmitido en las obras ilustradas más tradicionales.

### IX.5.2 El texto y los ejes de la aportación de Gance.

Culminación y síntesis de toda una escuela, "Napoleon" no sólo evidencia el descubrimiento de nuevos caminos de expresión; también es prueba irrefutable de sus limitaciones. La obra abunda en momentos de indescriptible intensidad: el sentimiento, como quería Germaine Dulac, estalla en la pura emoción del movimiento de las líneas y de las formas. Pero al mismo tiempo revela la imposibilidad multiplicemente condicionada del cine para abandonar su entronque con el relato y existir autónomamente fuera de la tutela de las demás artes conocidas. Las secuencias que revelan la hegemonía del movimiento se encuentran insertas en un tejido textual de clara naturaleza diegética y a su servicio: juegan un papel esencial en la estructuración del texto, constituyen los momentos de más alta expresión y más nuevo acento, trabajan a favor de las emociones, conduciendo al sentimiento a sus más elevadas cotas de intensidad. Pero en definitiva se hallan siempre subordinados a la trama, siempre en el interior de la historia.

La narración (la labor de Gance como guionista) pese al rigor documental e histórico con que concibió la obra, es el aspecto más endeble de la misma. Para caracterizarlo así basta referirse a dos hechos. El primero es la ingenuidad (casi de devocionario de beata) de los leit-motivs simbólicos: el águila que aparece milagrosamente tras cada hazaña de Napoleón con más frecuencia que el Espíritu Santo en forma de paloma aparece en el Nuevo Testamento. O la alegoría de la Marsellesa de clara inspiración en "La Libertad guiando al Pueblo" (1.830) de Delacroix, pero que resulta poco menos que grotesca en sus irrupciones. Otro hecho que pone de manifiesto lo rudimentario de la factura dramática es lo que yo he llamado las conversiones súbitas por cuanto en definitiva, están utilizando estereotipos que la historia sagrada o la hagiografía en versión popular han hecho arraigar en las mentes más crédulas: Basta una mirada de Napoleón para que el populacho corso dispuesto a asaltar su casa se retire rezongando. Un improvisado discurso francófilo en una terna corsa desarma, e incluso convierte, a sus enemigos angló-

filos en hispanófilos. Le basta a Danton una ojeada instantánea a los versos de un oscuro oficial, Rouget de Lisle, que le presenta su secretario, para entender la fuerza arrasadora de "La Marsellesa" y decidir convertirla en el himno de la revolución triunfante.

Pero, pese a ello, hay que coincidir con Moussinac, --- quien denostaba el contenido del film como un "Bonaparte para aprendices de fascistas" que "no hay en la película un sólo pasaje sin originalidad técnica" (21).

Esta aportación la hemos centrado en torno a cuatro --- ejes: Absolutización del montaje, revalorización y perfección - en el uso de las sobreimpresiones múltiples, liberación definitiva de la cámara y uso de la triple pantalla. Todo ello homogéneamente fundido en una estructura fílmica que demuestra un --- Griffith, bien aprendido e incluso perfeccionado: el empleo sistemático de la fragmentación espacial, la adecuada utilización de microestructuras alternantes, el dominio de las persecuciones con sus perfectos travellings en movimiento, dan la correcta medida de la soltura de Gance como realizador. Pero su innovación expresiva consiste precisamente en ir más allá, en llevar la lección de Griffith hasta sus últimas consecuencias, hasta - los límites o más allá de los límites que imponen las fronteras de los umbrales perceptivos del sentido de la vista.

Para demostrarlo basta la transcripción del siguiente -- fragmento de "La Rueda" en que se detalla el contenido de los - planos seguido de su medida en número de fotogramas. La equivalencia temporal puede lograrse recordando que en el cine mudo - la velocidad de arrastre de la cámara era de 16 fotogramas porsegundo. Se han omitido las pequeñas variaciones de encuadre, - pero el conjunto da buena idea del grado de autonomía expresiva que ha alcanzado por sus propios medios.

Ferrovionario(25)-Rail(14)-Ruedas(20)-Ferrovionario(20)-Ruedas(20)-  
-Ferrovionario(40)-Manómetro(21)-Ferrovionario(21)-Ruedas(27)-Locomotor  
a(13)-Fogonero(13)-Fogonero(16)-Locomotora(16)-Rail(26)-Lo  
comotora(41)-Chimenea(21)-Ruedas(16)-Rail(22)-Manómetro(21)-Lo  
comotora(15)-Mujer en vagón(27)-Railes(14)-Chimenea(20)-Ruedas-  
(26)-Rail(23)-Locomotora(29)-Mujer(25)-Ferrovionario(12)-Railes--

(11)-Chimenea(11)-Locomotora(49)-Mujer(26)-Chimenea(12)-Ruedas  
(17)-Rail(9)-Manómetro(11)-Locomotora(13)-Mujer(9)-Ferroviario  
(4)-Railes(9)-Chimenea(14)-Rail(11)-Rueda de presión de la cal  
dera(33)-Locomotora(13)-Rail con moneda(19)-Locomotora que pa  
sa(38)-Moneda sobre rail aplastada(26)-Locomotora(19).

O esta otra, el juego de la gallina ciega con los hi--  
jos de Josephine de Beauharnais, donde por razones de orden --  
práctico omitimos el cuidadoso juego de direcciones gráficas -  
que revela el fragmento, estructurado en su totalidad en prime  
ros planos:

Hortensia(32)-Napoleón(14)-Eugenio(24)-Hortensia(11)-Napoleón-  
(12)-Eugenio(11)-Hortensia(13)-Napoleón(13)-Hortensia(11)-Napo  
león(11)-Hortensia(7)-Napoleón(10)-Eugenio(12)-Napoleón(13)-Eu  
genio(10)-Hortensia(12)-Napoleón(12)-Hortensia(14)-Napoleón(9)  
-Hortensia(13)-Josefina(57).

No sería exagerado a propósito de este fragmento hablar de un-  
período rítmico subdivisible en varios núcleos cuya repetición  
reiterada es precisamente quien crea el ritmo:

H-N-E

H-N-E

H-N

H-N

H-N

E-N-E

H-N

H-N

H-J

Notese asimismo a la tendencia a la homogeneidad cuanti  
tativa de las unidades que prescindiendo de los extremos se si  
tua en torno a los 12 fotogramas lo que medido en unidad de ---  
tiempo corresponde exactamente a 3/4 de segundo.

Pero de igual manera que se puede abordar la descrip---  
ción de acuerdo con los postulados de las leyes que gobiernan -  
la cadena fónica rítmica, podemos intentar el análisis desde el

punto de vista musical estableciendo el fragmento analizado como una simple frase formada por una combinación de unidades discretas (planos) de la misma o aproximada duración (a diferencia de lo que suele ocurrir en la música) que a su vez podemos agrupar en el interior de la frase en grupos característicos (binarios y ternarios) que podemos denominar también, sin faltar a la propiedad, células melódicas. El discurso aparece en estos términos gobernado, exactamente igual que el discurso musical, por el principio de la repetición variada. (22)

Pero además de esta reiteración organizada hay que poner en claro que la disminución de la duración abre el camino a posibilidades inexploradas de utilización expresiva.

Veamos por ejemplo la secuencia en que Danton anima a -- las masas al asalto a las Tullerías y que alternan con imágenes de Napoleón: Napoleón(13)-Boca en grito(8)-Forja (hierro al rojo golpeado(8)-Napoleón(16)-Cabeza (suspendida en lo alto de una pica(4)-Danton(4)-Boca(4)-Napoleón(4)-Cabeza(4)-Boca(3)-Forja(3)--Napoleón(4)-Cabeza(4)-Danton(3)-Boca(3)-Forja(2)-Danton(3)-Boca(3)-Forja(3)-Napoleón(3)-Cabeza(3)-Danton(3)-Boca(2)-Forja(2)--Napoleón(3)-Cabeza(3)-Danton(2)-Boca(2)-Forja(2)-Napoleón(2)-Cabeza(2)-Danton(2)-Boca(1).

De nuevo podemos establecer como la sensación se crea -- partiendo de la repetición variada de tan solo cinco elementos, -- cuya duración decrece en una progresiva acentuación del ritmo. Pero el problema básico es que las duraciones aquí han sido acortadas hasta el punto de que sobrepasan ampliamente el umbral de la percepción discreta de que es capaz el ojo: la persistencia retiniana funde estas imágenes hasta el punto de que para el espectador resultan más bien una sucesión de sobreimpresiones múltiples encabalgada.

Tal tendencia es llevada al extremo en "La Roue". Esta -- es la sucesión de duraciones de planos que conduce al momento en que Sísifo, suspendido en una pared alpina, intenta sostenerse -- sin conseguirlo, cayendo al vacío:

12-4-1-2-25-3-4-4-2-4-3-3-3-3-2-2-3-2-2-3-2-2-2-3-2-2-1-1-1-1-1-1-1-1-1-1-1-1-1-1-1-1-1-3-11 (mano que se suelta). En total -- 45 planos contenidos en la breve duración de 6 segundos. La jus-

tificación sin duda será analoga a la que Gance mismo expondrá para justificar el empleo vecino a esta forma de montaje de la sobreimpresión múltiple:

*"Utilicé mucho también la sobreimpresión a escala paroxística. Encontré negativos de "Napoleón" -- donde había 16 imágenes una sobre otra. Yo sabía que no se vería nada a la quinta imagen, pero es taban ahí, y desde el momento en que estaban ahí, sus potenciales estaban ahí. Como en música, --- cuando se tienen cincuenta instrumentos que to-- can y no se pueden distinguir los sonidos de los instrumentos. Es la organización de los sonidos-- lo que cuenta. Estas sobreimpresiones estaban or ganizadas".*

Pero además de esas formas límite la sobreimpresión es utilizada más discretamente para crear efectos de un intenso va lor poético en aquellos casos en que la sobreimpresión se cir-- cunscribe a su empleo más codificado a través de la historia, - la expresión de lo imaginario, de lo irreal, de lo fantástico, - la revelación de lo surreal en el seno de lo real, como soñaba Claude Mauriac, la fusión del sueño y de la vida. Estos usos se circunscriben en "Napoleón" al tema del amor y tienen como trasfondo, casi como significado, el conflicto entre el amor y el - deber en que se debate el amante y el hombre de Estado. Momento de gran belleza es aquel en que cinco imágenes distintas de Josefina en diferentes tamaños, encuadres y actitudes invaden sucesivamente la habitación donde trabaja el hombre de acción. O cuando, tras la conversación en que pide a Talma, el gran trágico, que le enseñe a recitar, ve en el globo terráqueo que gira el rostro de Josefina y lo toma en sus manos para besarlo. Muy similar, grandiosamente orquestado además por la triple panta-- lla, es el plano que sobreimpresiona el mapa de la península -- itálica, el rostro de Josefina y la oscura silueta ecuestre del general Bonaparte.

Si "La Roue" representó sobre todo el triunfo del montaje, por así decirlo, de la sucesividad, del privilegio de la di

mensión temporal de la obra fílmica, "Napoleón" alcanzó fama por lo contrario, sin renunciar como hemos visto a los privilegios del montaje, dió un sentido nuevo a la dimensión espacial, privilegió una nueva forma de montaje, que con un criterio plástico pudieramos llamar collage, y que junto al eje de la sucesión enfatizaba el eje de la simultaneidad.

Las primeras manifestaciones de lo que ya era de hecho la lenta intuición de la Polivision se hallan en la subdivisión múltiple del encuadre canónico: Durante la batalla de las almohadas de plumas en las escuelas de Brienne (toda una constante cinematográfica; sólo hay que recordar "Zero Conduite" y "Oktia br") la pantalla se subdividía primero en cuatro rectángulos -- con encuadres todos diferentes, posteriormente en nueve también distintos que abarcan desde un primer plano hasta contraplanos simétricos. Se hace notar que la subdivisión en números cuadrados respeta cada vez las rígidas dimensiones del encuadre.

La triple pantalla figura entre los descubrimientos de Gance destinado a reservarle un lugar privilegiado no sólo entre los creadores sino también entre los inventores del Séptimo Arte. El mismo lo contó a Claude Mauriac en "Le Figaro Littéraire" del 17-II-62, como el 7 de Julio de 1.924 tuvo la súbita -- inspiración:

*"Me sentí bruscamente incómodo, como yugulado -- por el estrecho encuadre de la pantalla. Mi pluma se paró y de repente una luz se hizo en mí espíritu. ¿Por qué no hacer estallar las paredes -- de la pantalla?.*

*"Es necesario en ese instante de la partida del ejército hacia Italia que las dos cortinas -- se abran bruscamente a la derecha y a la izquierda de la pantalla, desenmascarando otras dos pantallas sin solución de continuidad como si las tres compuertas de una esclusa se hubiesen abierto simultáneamente, va a precipitarse entonces -- en el público el torrente más vehemente y más rico de potencia humana que la historia haya visto desencadenarse". (23)*

Las posibilidades de utilización del procedimiento así intuitivo eran múltiples. En primer lugar la posibilidad de obtener un encuadre de considerables dimensiones donde el rectángulo canónico 1:1,3 se cambiaba por el más alargado 1:3,9. Como al propio Gance dice en su autobiografía cinematográfica: "Tres cámaras, tres proyectores: el cinerama no es otra cosa". Y en efecto los documentos gráficos de la época nos muestran a Gance filmando con tres cámaras superpuestas colocadas sobre el mismo eje, la del medio correspondiendo al encuadre habitual, las otras dos anguladas a derecha e izquierda. Ya en montaje Gance se dió cuenta de que podía en sus propias palabras obtener maravillosas arquitecturas vivientes haciendo intervenir a derecha e izquierda del encuadre imágenes bien diferentes, --- bien iguales pero simétricamente opuestas. Y en efecto los --- fragmentos de Polivisión que hemos alcanzado a ver, las fotos que figuran en las historias ilustradas del cine, muestran -- precisamente imágenes múltiples así compuestas. Por ejemplo: - Durante el desfile de los ejércitos, un trítico nos muestra a la izquierda un plano general de los soldados desfilando, en el centro un plano en el mismo eje más cercano y a la derecha un plano diferente de los soldados desfilando. Otro nos muestra en el centro la alegoría de la Marsellesa (o de la Revolución) de la que ya hemos hablado; a izquierda y derecha aparece un mismo plano pero invirtiendo especularmente el sentido: la revista de las tropas por Bonaparte. Otros, en fin, similares nos muestran en el centro al general a caballo, los tambores o la sobreimpresión del mapa, Josefina y Bonaparte mientras que a izquierda y derecha aparecen planos de la marcha -- idénticos pero opuestos. Las posibilidades combinatorias son grandes pero en general se observa una subordinación a los hábitos perceptivos y compositivos ordinarios al privilegiar el sector central del rectángulo de proyección.

En verdad que ni el agrandamiento de la pantalla, ni la simultaneidad espacial de las acciones eran nuevos en la historia del cine. Muy poca gente sabe que el mismo año en que se inició el rodaje de Napoleón, en 1.925, el cine americano -



empezó a utilizar el Magnascope que consistía en doblar la imagen proyectada (según Limbacher la cuadruplicaba). Lo interesante de ello es que el principio expresivo del Magnascope era --- idéntico al de Gance: La ampliación de la pantalla se reservaba a una sólo escena, el climax. Por ejemplo en la película "Piel-roja" producida por la Paramount Famous Lasky Corporation en -- 1.929 el Magnascope era empleado durante seis minutos (24).

Con respecto a la división de la pantalla René Jeanne y Charles Ford en su libro sobre Abel Gance citan un antecedente de 1.917 en un film producido por la sección fotográfica y cinematográfica del ejercito y dirigido por Alexandre Devarennes, - "La Femme Francaise pendant la Guerre". Yo he encontrado uno anterior. El film "Suspense" de 1.913 dirigido e interpretado por Lois Weber que ha rescatado del olvido la serie inglesa de televisión "Hollywood" ("The Pioneers" Part Two). El argumento responde a los tópicos de éxito de la época: Un desaprensivo intenta penetrar en el domicilio de una joven, la cual telefonea a la policia. Además de un audaz primer plano cenital del maleante que representa la visión de la protagonista, lo que hace importante el film para nosotros en este momento es que resuelve el problema de las acciones paralelas por la fragmentación del encuadre mediante el trazado de un triángulo equilátero cuya base coincide con la del rectángulo de la pantalla y cuyo -- vertice se apoya en el centro del lado opuesto. La pantalla queda así dividida en tres triángulos. En el de la izquierda vemos los pies del malhechor, en el de la derecha a la desvalida joven llamando por teléfono. En el centro el jefe de policia que recibe la llamada. Quizá situado en su contexto histórico, la espacialidad simultánea fuese regresiva en relación a la importancia que para el cine tenía en aquel momento el trabajo de -- Griffith en torno a la elaboración de la alternancia como un soporte fundamental de la discursividad fílmica, que llevaba a descifrar la sucesión alterna de las imágenes del relato como -- simultaneidad de la diégesis. Pero considerado en relación a -- Gance no cabe duda que esta, como otras obras, habían desbrozado el camino por el que iba a irrumpir la Polivisión.

Como sabemos, pese al fortísimo impacto que causó entre el público, la llegada del sonoro arrinconó la Polivisión. Los hombres que tenían en sus manos la industria cinematográfica, sorprendidos en el trance imperioso de renovación de sus equipos, juzgaron excesiva la adición al cine hablado de nuevos (y caros) procedimientos.

Como sabemos la competencia de la televisión decidió al cine a jugar sobre las insuficiencias de la pequeña pantalla: - El camino desde los grandes formatos y las macropantallas hasta llegar al cinerama y demás intentos en esa misma vía es, en --- cierta medida, la herencia del Gance inventor. Por otra parte, - la subdivisión de la pantalla, pese a alguna codificación estereotipada en el cine clásico (la conversación telefónica por -- ejemplo) ha sido más modernamente, en tiempos de relajación de las férreas estructuras del modelo clásico, una vía abierta, -- aunque no muy frecuente, de significar con las imágenes. Recordemos entre los ejemplos más a mano "El estrangulador de Boston" de Richard Fleischer o "Grand Prix" de John Frankenheimer, ambas sobre todo la última de estas películas muy en el mismo espíritu que animó a Gance en 1.927. Y dentro del cine más avanzado - las "Chelsea Girls" de Warhol donde se ofrecía al espectador el dilema de elegir y seguir cada momento cada una de las tres historias independientes que acontecían simultáneamente en pantalla.

Con todo, el significado liberado por la Polivisión tríplica de Gance es muy diferente. Una vez más la confrontación -- con el discurso musical se hace imprescindible. Si ya habíamos revelado la existencia del principio de repetición, ahora resulta útil establecer el otro principio rector de la música: el de simultaneidad, abierto tanto al establecimiento de un discurso paralelo con la línea melódica (nos hallaríamos ante un caso de armonía) como al establecimiento de una línea melódica distinta de claro sentido contrapuntístico. Repetición y simultaneidad, - leyes específicas del discurso musical, dan vida a esa música - de la luz ensanchando su cauce discursivo, intensificando (como lo hacen la armonía y el contrapunto) la densidad de ciertos --

fragmentos relevantes a nivel de diégesis en la obra fílmica, proporcionando a la melodía silenciosa una dimensión sinfónica, rica en recursos y reveladora del grado de madurez alcanzado -- por la expresión fílmica.

En la vecindad expresiva de lo antedicho hay que colocar a los movimientos de cámara. Nunca la cámara fue tan lejos en su atrevimiento, queriendo quedar subjetivamente tan cerca. Hay un auténtico énfasis en la creación, en la reproducción de la sensación, en el intento caro a Gance de "hacer del espectador un actor, mezclarlo en la acción, arrastrarlo en el ritmo de las imágenes" (25). De ahí que se pretenda en cada momento romper la forzada distancia con que se registra una historia y adoptar sucesivos puntos de vista subjetivos que abarcan no sólo, como sería de esperar, a los personajes, sino también a los objetos del drama. Se han repetido hasta la saciedad las mil y una anécdotas, verdaderas o apócrifas, del interminable y accidentado rodaje: Gance colocando una cámara en el pecho del tenor Koubitsky, que interpretaba el personaje de Danton, para que, gracias a la vibración producida, comunicase el exacto ritmo de la Marsellesa a las imágenes. Gance respondiendo al productor que le echaba en cara los peligros que para las cámaras suponía su intento de hacerles adoptar el punto de vista de las bolas de nieve: "Pero las bolas de nieve se destrozan". Ni entramos ni salimos en la más que dudosa autenticidad de tales su puesto sucedidos, pero no cabe duda de que son expresivos del espíritu de subversión expresiva que animaba a Gance en aquellos días.

Pero si estos extremos pueden ser puestos en duda, --- otros hay atestiguados que no le van a la zaga: la cámara sobre un trineo a toda velocidad para crear la ilusión de la trayectoria de una bola de nieve; la cámara en la silla de un caballo sin jinete, los diversos modelos de carrillos y carretillas para mover al operador que, cámara en mano, era capaz de ejecutar unos movimientos de sorprendente perfección, la cámara suspendida de hilos (con un artificio similar a un funicular) y lanzada sobre las cabezas de los participantes en la Convención, la cámara sobre un columpio ...

Entre las numerosas posibilidades de significación abiertas por este empleo libérrimo de la cámara, el más célebre es -- quizás el que plasma la secuencia que se ha dado en llamar "Doble Tempestad" en el mar de Córcega y en la Convención. Sus estrechos lazos generados por la alternancia y reforzados por la sobreimpresión alcanzan su plenitud simbólica cuando la cámara empieza a moverse sobre los participantes de la Convención hacia delante y hacia atrás reproduciendo el movimiento del mar embravecido que agita la barquichuela del rebelde.

Gance lo cuenta así:

*"Exigí que mis operadores hicieran ejecutar a la cámara todas las proezas posibles e imaginables. Querla que anduviesen con el hombre, corriesen con los caballos, se deslizasen con trineos, subiesen bajasen, revoloteasen a voluntad"*

Hoy la audacia no llama en exceso la atención, pero en 1.925 "arrancar la cámara al soporte fijo que la clavaba al suelo para darle la movilidad de la que el objetivo tenía necesidad para traducir con soltura todos los movimientos de la vida" suponía la "iniciativa más audaz que el cine haya conocido en sus treinta años de existencia" (26). Como Jeanne y Ford han hecho notar, hoy que las cámaras del "cinéma-vérité" se pasean entre la multitud no alcanzamos a medir las auténticas dimensiones de este gesto revolucionario. Las pruebas de su valor subversivo están en primera instancia en que, una vez más (como con el tren de Vincennes, los primeros planos o el "That's Cinerama") hubo espectadores que se marearon, pero sobre todo en el hecho de que Gance no tuvo imitadores.

Con esa plena liberación de la cámara se abrían nuevas vías al cinematógrafo. No se muestra, se sugiere, no se captan expresiones sino impresiones.

Esta última frase se ajusta perfectamente a la escritura del "baile de las víctimas". A la espantosa materialidad física del cine, a su exhaustiva particularización fotográfica, a la movilidad de la cámara aliada a la velocidad del montaje, no permite fijar en la retina otra cosa que un marasmo de sensacio-

nes, el torbellino fugaz de un baile, pero exactamente igual -- que ocurre con nuestra percepción cuando estamos en una situación análoga, la película como la retina se muestra incapaz de fijar un rostro, un vestido, un detalle; se fija un conjunto -- asistemático e informe por medio de esa cámara que se columpia -- y que evoluciona al ritmo de la música, al compás de las direcciones espaciales de la danza. Percibimos aquí y allá brazos -- que se agitan, pliegues que se ondulan, un hombro desnudo, una patilla, el confetti que cae, el pie que ejecuta el paso de danza sobre el suelo cubierto de confettis y serpentinas.

La intención coincide con la de otro maestro de la vanguardia francesa Marcel L'Herbier que usaba el "flou" en la escena del cabaret español de "El Dorado". Jean Epstein la describía así:

*"Mediante un 'flou' progresivamente acusado, los bailarines comienzan a perder poco a poco sus diferenciaciones personales, dejan de ser reconocidos como individuos diferentes para confundirse en un tema visual común: el bailarín, elemento anónimo imposible de distinguir en sus veinte o cincuenta elementos equivalentes, cuyo conjunto acaba por constituir una abstracción. No se trata de este o aquel fandango, sino del fandango, es decir de la estructura visualizada de todos los fandangos" (27).*

También en Gance la intensidad rebasa la descripción -- del "baile de las víctimas" para ser simplemente "el baile". Se abre así una nueva vía de conceptualización a través de las imágenes que una vez más provoca el guiño cómplice de dos grandes directores: Gance y Eisenstein.

Aunque la descomposición múltiple del espacio y su síntesis aproxime algunos aspectos de la aportación de Gance al cubismo, contemporáneo suyo, su arte debe ser definido bajo la égida del impresionismo, concepto capaz de englobar y dar sentido a su aporte multivectorial (en los terrenos del montaje, la sobreimpresión, la cámara móvil y la triple pantalla). Como en-

los impresionistas se trata de llevar hasta el límite la fidelidad al naturalismo. Lo que ocurre es que esa fidelidad extrema a la experiencia concreta, a la experiencia sensorial directamente experimentada, conduce irremediablemente a la subjetivización al máximo de la representación, a la inauguración de un nuevo modo de ver, de una nueva manera de comunicar la acción, el mundo circundante. La fascinación por lo que se mueve, por lo que cambia, está en la génesis social común de ambas formas de expresión desde sus nacimientos, si no contemporáneos sí indudablemente próximos. Hay que recordar la frase de Germaine Dulac: "*Es el movimiento en su amplitud quien crea el drama*". Lo que ocurre es que si el carácter de la pintura implica la expresión congelada del momento (en toda su polimorfa duratividad) el cine es capaz de reproducir este movimiento, de recrearlo. "La luz devora la forma ..." decía Cezanne. En el cine es el movimiento quien devora la forma, quien la hace fugitiva, inaprehensible, versátil, súbita, efímera. (28)

Esta definición impresionista de la escuela francesa había sido, por lo demás, sugerida a Germaine Dulac por las imágenes creadas por Gance en "La Rueda": "*La era del impresionismo - comenzaba, conduciendo al movimiento por el ritmo, buscando --- crear la emoción por la sensación*". (29) Pero lo interesante es que el concepto impresionismo arroja de manera inmediata luz sobre las diferencias que separan las búsquedas aparentemente coincidentes de la escuela francesa y la escuela alemana, colocada - bajo la etiqueta general de expresionista. Comparense los largos travellings irretenibles sobre el mar de rostros de la Convención o la ya citada escena del baile con el violento y preciso - travelling a la desencajada boca de la vieja tía cuando descubre el triste destino del ex-portero en "Der Letzte man" y veremos - como el binomio impresión-expresión ilumina sensiblemente las diferencias de significación por encima de apariencias engañosas - como las que nos muestran a Karl Freund y a Lucas con la cámara fijada al cuerpo por parecidos artificios.

#### IX.6 Post scriptum: Gance no ha muerto

Acabada ya la redacción de este capítulo con los prime-

ros frios del invierno de 1.981 nos llegaba la noticia: Abel Gance había muerto en París a la edad de 92 años. Resonando todavía en dos continentes los aplausos prodigados a su "Napoleón", recientes aún los estrenos en París y en el escenario del Coloseo romano, desaparecía uno de los últimos supervivientes de la gran época del cine, la que nos dió figuras como von Stroheim, Murnau, Eisenstein, John Ford, Dreyer, Renoir, Mizoguchi y todos aquellos que hicieron del cine un arte.

La imagen de este hombre derrotado pero incapaz de rendirse, es quizás su mejor legado póstumo. Las escuetas noticias de prensa, los breves comentarios que lo trataban casi como a una pieza arqueológica, nos devolvían sin embargo la imagen de este infatigable luchador, trabajando aún en un proyecto acariciado desde la juventud: su "Cristobal Colón". Si alguna vez ha tenido sentido el tópico de que su herencia no muere con él, es aplicado a Gance. Sus proyectos irrealizados, su innovación técnica ignorada, sus repetidos fracasos, su prostitución *"no para poder vivir sino para no morir"* como decía él mismo, nos advierten del triste destino que han repetido y que aguarda a todos los profundos innovadores del cine. Gance, en pleno siglo XX, reconocido por las más altas instituciones e instancias culturales, se ha muerto ante nuestros ojos como un genio irrealizado. Uno de tantos. Y sin embargo, la intensa emoción que atraviesa hoy a los espectadores que en su inmensa mayoría no habían nacido en el año de la realización de "Napoleón", los aplausos que se le tributan después de cada proyección demuestran que Gance, como el Cid, (otro de los proyectos de su acariciada "trilogía española") sigue ganando batallas después de muerto.

NOTAS AL CAPITULO IX

- (1) BELLOUR, R.: "Preface" pp.7-9 en AAVV: Le cinema Americain. Op. cit. p.8
- (2) Cit por ARISTARCO, G.: Historia de las teorías... Op. cit. p.121
- (3) USCATESCU, J.: Fundamentos de Estética y Estética de la Imagen. Madrid
- (4) El tema, merecedor de más amplio desarrollo está esbozado en -  
"Teoría y lenguaje del cine mudo soviético", prólogo de BILBATUA, M  
a AAVV. Cine Soviético de vanguardia. Madrid. Alberto Corazón.  
1.971 pp.7-35, en concreto en pp.11-12
- (5) AGEL, H.: Esthetique du cinema. Paris P.U.F. 1.962 pp.7-38
- (6) Idem, p.8
- (7) MITRY, J.: Historia del cine experimental. Valencia. Fernando -  
Torres. 1.974, p.94
- (8) Idem. pp.12-13;
- (9) DULAC, G.: pp.166 en AAVV. Anthologie du cinema (ed. Marcel La-  
pierre) Paris, La Nouvelle edition.  
1.946 pp. 157-168
- (10) GANCE, A.: P.49 en AAVV Antología de textos y manifiestos cine  
matográficos (Vol.I) Barcelona. Robrenyo. 1.978 pp.  
49-58
- (11) AGEL, H.: Esthetique du cinema. Op. cit. p. 31
- (14) LEGER, F.: Funciones de la pintura. Madrid. Edicusa. 1969 p. 58
- (15) DULAC, Op. cit. p. 165
- (16) Idem. p. 164
- (17) Idem. p. 167
- (18) Todas las citas que a partir de ahora aparezcan sin referencia  
corresponden a las propias palabras de Gance en el citado docu-  
mental de NELLY KAPLAN: "Abel Gance, hier et demain" 1.962
- (19) MITRY, J.: Historia del cine experimental. Op. cit. pp. 146-148
- (20) JEANNE, R. y FORB, Ch.: Histoire illustrée du cinéma. Op. cit. -  
p.111
- (21) SADOUL, G. Histoire du cinéma mondial. Op. cit. p. 168
- (22) Vid. BALBIN, R.: Sistema de ritmica castellana. Madrid. Gredos  
1.968 y TELLEZ, J.L.: Para acercarse a la música. Barcelona --  
Salvat. 1981
- (23) Cit. JEANNE, R y FORD, Ch.: Abel Gance. Paris Seghers. 1.963. pag.46.
- (24) Debo la escasa información sobre este punto al artículo de ---  
LEUTRAT, J.L.: La danse des fantomes pp. 117-140 de AAVV. Le -  
cinema americain. Op. cit. p. 121, nota 9
- (25) Cit JEANNE, R. y FORD, Ch.: 1.963 p. 46
- (26) Idem. p.45
- (27) Cit por MITRY, J.: Historia del cine experimental. Op. cit.83-84
- (28) Vid. HAUSER, A.: Historia social de la literatura y el arte (Vol.3  
Madrid. Guadarrama. 1969 y FRANCASTEL, P.: Socio  
logía del arte Madrid. Alianza. 1970
- (29) Cit. por JEANNE, R. y FORD, Ch.: Histoire illustrée... Op. Cit.  
p. 108



#### X) LA VANGUARDIA ALEMANA: DE CALIGARI A "EL ULTIMO"

*"Nunca hubo una época conmovida por tal horror, - por tal pena mortal. Nunca tuvo el mundo tal mudez sepulcral. Nunca fue el hombre tan pequeño. Nunca temió tanto. Nunca estuvo la paz tan le--jos, ni la libertad tan muerta. Por eso grita - ahora la miseria: el hombre grita llamando a su alma, toda la época es un grito de miseria. Tam bién el arte lanza su grito a la honda tiniebla, grita pidiendo socorro, grita llamando al espl-ritu: esto es el expresionismo.*

(Herman Bahr)

*"La historia de la técnica cinematográfica puede ser considerada en su conjunto como la historia de la liberación de la cámara"*

(Alexandre Astruc)

##### X.1. Expresionismo y "Kammerspiel": Algunas pautas de análisis

Entre las alternativas al modelo clásico, la vanguardia alemana se configura como uno de los polos diferenciados dotado de una mayor autonomía estética, de una mayor impronta estilísti ca.

Fieles a la consideración de desarrollar los análisis a -- partir de los propios textos, se planteaba un primer problema: - la elección de una obra representativa globalmente de la innova--ción cinematográfica alemana.

Tarea difícil por cuanto, lejos de la simplificación de la etiqueta "expresionista" adjudicada a la escuela alemana, --- cualquier análisis de mediana profundidad ponía de manifiesto la existencia de modos de hacer muy diversos tradicionalmente eti--quetados como Expresionismo y "Kammerspiel", actitud mitico-fan--tástica y "realismo" que a nivel formal se traducían en actitu--des antagónicas: De un lado el cine que insistía en los elemen--tos prefilmicos, que descargaba sobre la creación del espacio --

(luz, escenografía) la base de una aportación específica que la cámara recogía. De otro lado un cine que, depurado el barroquismo clásico, confería a la cámara una movilidad como pocas veces había gozado en la Historia del Cine, reivindicando para ella el auténtico protagonismo de la expresión fílmica.

Parecía pues necesario que el análisis reflejase esta diversidad expresiva y por tanto que fuesen dos los textos tomados como puntos de partida para caracterizar las opciones de la vanguardia centroeuropea al relato clásico. Creo haber elegido los dos textos más representativos de ambas actitudes: El primero, "El Gabinete del Doctor Caligari", un film que no creó escuela, pero del que arranca la corriente expresionista y al decir de Krakauer todo el cine alemán de la postguerra europea (1). El segundo, "Der Letzte man" ("El Ultimo") obra de uno de los más grandes artistas que ha dado la historia del cine, Friedrich W. Murnau y obra capital en la historia de la escritura fílmica en cuanto que confirmaba el grado de madurez expresiva alcanzada -- por el cine mudo que confiado exclusivamente a la imagen podía narrar una historia e indagar en un alma sin necesidad de recurrir para nada (o casi) a la palabra escrita.

El procedimiento se reveló además sumamente productivo. Entre uno y otro film podían encontrarse un trenzado sutil de correspondencias y oposiciones, algunas de ellas ignoradas en el momento de emprender el análisis. Correspondencias y oposiciones que en el permanente contrapunto de dos maneras enfrentadas de concebir el cine, han enriquecido considerablemente el análisis.

Citemos, entre las correspondencias, las más inmediatas (las otras surgirán al hilo del razonamiento): Los guiones de ambos films, pese a su divergente significación, parten de guiones de Carl Mayer (1.894-1.944) una de las más significativas personalidades del cine alemán, autor también de los guiones de "Genuine", "El Rail", "La Noche de San Silvestre", "Amanecer" y --- "Berlín, Sinfonía de una Gran Ciudad" cuya obra está necesitada de un profundo estudio porque es quizás el gozne que permite comprender las relaciones entre Expresionismo y Kammerspiel y la evolución de éste hacia la Nueva Objetividad, globalizando así la aportación del cine alemán en la década de los veinte.

Hasta tal punto su influencia es reconocida como decisiva, incluso en relación a las más fuertes personalidades del cine germánico, que Erich Rohmer, para su trabajo sobre la puesta en escena de Murnau, elige "Fausto" que a diferencia de "El Ultimo" y --- "Tartufo", no tiene guión de Carl Mayer, confiando en que el hecho de que Murnau, precisamente, prescindiera, esta vez de la colaboración de Mayer debería permitirnos captar mejor, en estado-puro, el arte de su puesta en escena (2). Que la influencia de Mayer iba más allá del guión llegando a la concepción unitaria de relato y escritura (en el caso concreto de los movimientos de cámara) lo prueban las propias palabras de Mayer en su prefacio a "Sylvester" (3), donde evidencia una concepción del movimiento de cámara hecho para expresar el entorno del drama, sus alrededores, abarcando profundidades y alturas con el objetivo de significar la agitación que sacude al mundo.

En el terreno de la autoría otra importante coincidencia: La presencia de Walter Rohrig, quizá el más importante de los escenógrafos alemanes de la época, en un cine en que la escenografía ocupa un puesto que pocas veces volverá a alcanzar en la Historia.

Por encima de esta génesis común, un evidente parentesco temático lleno de resonancias de la situación alemana de la posguerra, ante la que, en formas muy distintas, ambos films --- adoptan un significado parabólico. El Caligari, de acuerdo con la glosa que de Janowitz, coautor del argumento, hace Krakauer (4), estigmatizaba "intencionalmente la omnipotencia de una autoridad estatal que se manifestaba en la conscripción universal y las declaraciones de guerras". "El Ultimo", a su vez, participaba de la crítica al poder de clara denotación militar, simbolizado en el uniforme del portero. En ambos casos es evidente el reflejo de las tensiones que desgarraban a Alemania en los años posteriores al hundimiento del sueño imperialista como consecuencia de la pérdida de la Gran Guerra y anteriores a la ascensión del nacionalsocialismo.

Perdonese la superficialidad de este apunte, toda vez que no entra dentro de las intenciones y posibilidades de este -

trabajo el análisis profundo de la temática y contenido de los - films. Esta orientación ha sido en cambio la directriz que está - en el origen de la tantas veces por mi citada obra de Siegfried - Krakauer, "De Caligari a Hitler": Una historia psicológica del - cine alemán: *"Mi tesis consiste en que pueden revelarse, por me-  
dio de un análisis del cine germano, las profundas tendencias --  
psicológicas dominantes en Alemania de 1.918 a 1.933"*. (5). Que-  
de constancia que pese al indudable mérito del trabajo, los aná-  
lisis adolecen de un psico-sociologismo que no dudaría en califi-  
car de vulgar, en ocasiones debido a un exceso de simplificación  
de las tesis. Así por ejemplo la interpretación de Caligari, de-  
Nosferatu, de Mabuse, como "el alma enfrentada con la aparente -  
alternativa entre la tiranía o el caos" o de "El Ultimo" como la  
acentuación de la "irrupción de los impulsos y apetitos desorde-  
nados en un mundo caótico" (6). Interpretación que se extiende a  
la escritura y motiva afirmaciones como "los movimientos de la -  
cámara son tanto más necesarios cuando los instintos se manifies-  
tan como los de un mundo caótico" (7). En ocasiones, a mi juicio,  
la interpretación traiciona el verdadero significado del film: -  
No es admisible concluir de "El Ultimo" que "toda vez que el --  
film implica que la autoridad y sólo la autoridad, auna a las di-  
ferentes clases sociales en un todo, la caída del uniforme -sím-  
bolo de la autoridad- importa el advenimiento de la anarquía"(8)

Dejando aparte esta digresión hay algo que quisieramos  
poner de manifiesto en relación a una de las líneas maestras de-  
esta investigación: el simbolismo. Se trata de que, por encima -  
de valores simbólicos puntuales que evidentemente existen, aunque  
en menor medida que en "Octubre" y en "Avaricia", el simbolismo-  
afecta aquí al conjunto de la obra entera que se convierte así -  
globalmente en símbolo, en parábola de una realidad. Caracter --  
que se explicita en la toma de distancias hacia esa realidad en-  
un caso, Caligari, a partir de la recreación de un clima fantás-  
tico, onírico, en otro ("El Ultimo") se lleva a cabo a partir de  
la tipificación habitual en el Kammerspiel que hace anónimos a -  
los personajes para designarlos por sus roles: El portero, su hi-  
ja, el prometido, su tia, el director del hotel, un joven clien-

te, una vecina, ...

#### X.2. La escritura prefilmica del Caligari: Elaboración del espacio plástico

El Caligari es una obra cuya importancia para la Historia del Cine trasciende sus propios valores intrínsecos. Pocos films como este han marcado la conciencia cinematográfica de toda una generación de cinéfilos y creadores desde Alemania a los Estados Unidos, pasando por Francia. Pocos films han sido objeto de una más viva polémica. "El Gabinete del Doctor Caligari" descubrió al mundo una nueva originalidad en la manera de concebir la expresión fílmica. Por primera vez espectadores de todas las naciones fueron conscientes de que los alejados senderos del mundo del arte y de la industria cinematográfica se fundían en un ancho camino. Ignorado casi totalmente por la intelectualidad -- americana (donde hasta la fecha se estaban gestando sus páginas -- más brillantes), por fin el cine iba a contar con el concurso activo de la intelligentsia. Artistas plásticos iban a ser quienes descubriesen su enorme poder expresivo y acudiesen a poner sus fuerzas al servicio del arte nuevo. No eran desde luego representantes del arte académico y tradicional de las primeras décadas de siglo. Eran los vanguardistas, los experimentadores, los demolidores de los cimientos de una cultura arrastrada por el desplome general de los valores tras la derrota alemana. "Nuevas formas para nuevas ideas", enunciaría años más tarde un joven, Bertolt Brecht, que en aquel momento realizaba sus primeras experiencias teatrales en la vanguardia. Pues bien, la intelligentsia alemana encontrará no sólo nuevas formas, sino un instrumento nuevo, lleno de posibilidades estéticas por explotar. Por primera vez el cine va a aparecer concientemente al lado de las tendencias artísticas más avanzadas. Por primera vez va a formar parte (y parte esencial) de un movimiento que trasciende los límites de las distintas materias de expresión para abarcar todos los campos de la expresión artística.

Y si en Caligari concurren esa excepcionalidad de circunstancias que a nivel formal le aseguran un papel tan destaca-

do en la historia del cine, no es menos cierto que a nivel temático, a nivel de contenido, va a marcar profundamente la historia del cine alemán. Vuelvo a recordar que Krakauer hace derivar de la significación profunda del Caligari todo el cine de la posguerra europea y más directamente esa decisiva página de su historia que él llama "procesión de tiranos" (9): Nosferatu, Vanina, Mabuse, "el gabinete de las figuras de cera" y otros pobladores de las sombrías salas del museo de los horrores del cine.

Teniendo esto presente a nosotros nos interesa evaluar la exacta importancia del Caligari sobre todo en su relación al desarrollo de la narración fílmica.

Esta importancia es en primer lugar la del argumento. En sus cinco primeros lustros de existencia, el cine apenas si ha vendido otra cosa a sus espectadores que un moralismo ingenuo y conservador. La edad mental de espectador, en la mente de los productores, ha aumentado ligeramente desde las pueriles fantasías de Méliès, pero está lejos de alcanzar la madurez. Ello es consecuencia sin duda del escaso nivel cultural de los que entonces se acercan al cine, pero muestra también, por parte de quienes planifican deciden y controlan que tipo de productos hay que suministrar al público, una clara subestimación de la inteligencia del espectador que durante años planeará sobre buena parte de la producción. Un repaso a la historia del cine suministraría una insospechada abundancia de ejemplos. Recorde mos tan sólo, por hacer referencia a una obra de madurez expresada tratada en este trabajo, el mundo maniqueo de Griffith, donde finalmente respalndecen por contraste los auténticos valores, los de siempre: el honor, la pureza, la religión ...

Es aquí donde hay que buscar la importancia del argumento de Caligari: Sin entrar en sus profundas significaciones pensemos qué pudo significar para el espectador de 1.920 esa historia de locura, crímenes, sonambulismo, sexo y terror.

Frente al conservadurismo habitual, Caligari, en la primitiva concepción de sus autores, el húngaro Janowitz y el austriaco Mayer, se proponía como un alegato contra la guerra y

el poder omnímodo de la autoridad que maneja a su antojo a quienes de ella dependen, obligando al individuo a la violación de los derechos humanos para así saciar su voluntad de dominio.

Se ha señalado con frecuencia el carácter subversivo del planteamiento del uso irracional de la razón al hacer del Dr. Caligari un psiquiatra, aunque bien es verdad que tal solución fue templada por el director Robert Wiene que convirtió todo el film en el delirio de un loco. Pero en contra de lo que opina Krakauer no es cierto que este cambio bastase para transformar un film revolucionario en un film conformista (10).

Más allá del argumento, el guión adolece de cierta torpeza, un planteamiento muy esquemático y un desarrollo dramático insuficiente muy lejos de la excepcional sutileza narrativa que Mayer acabaría adquiriendo. Estas características hay que atribuirles de un lado a que era la primera obra de sus autores: Mayer hasta entonces se había limitado a ser un "enfant-terrible" lleno de ideas, que no había escrito una línea en su vida. Y por otra parte, hay que tener en cuenta el desarrollo narrativo del cine alemán del que da buena idea el testimonio de Fritz Lang: "En aquella época escribía un guión en cuatro o cinco días: no olvide que no había diálogos y las películas -- eran más cortas". (11)

Pese a todo ello tiene razón Sadoul al señalar otra -- contribución decisiva de la obra, la referida a los personajes: "Caligari, que ha llegado a ser universal como Harpagon o Don Juan, fue el primer tipo trágico creado exclusivamente por el cine. Menos que un hombre es un estado de ánimo, una mezcla de crueldad y de inquietud, de fantástico y de frenesí" (12). Y no lo olvidemos, el primero además de esa larga "procesión de tiranos" con que nos obsequiará el cine alemán y que será uno de -- los principales legados a las generaciones posteriores en su -- contribución a la génesis del llamado género (o subgénero) fantástico (o de terror, habría que discutir la denominación más -- adecuada) cuya presencia, a partir de ahora, será constante en la Historia del Cine, a través de las más diversas épocas y escuelas nacionales.

Más aún que en la fuerza revulsiva de su argumento, la importancia fundamental de "Das Kabinett" se halla en la rotundidad de su expresión plástica, de la que fueron responsables -- tres artistas del grupo "Der Sturm": Hermann Warm, Walter Rohrig y Walter Reimann. El argumento es expresado así visualmente a -- través de unos decorados de tela pintada que traducían el dislocado universo del relato, creando un mundo próximo al sueño, a -- la alucinación y al delirio. Ventanas afiladas, peladas siluetas arbóreas, chimeneas inclinadas, zigzagüeantes techos, empinados -- caminos, escaleras serpenteantes, pasillos rematados en ángulo. -- Todo en aquel film traducía la angustia, la inestabilidad que ha -- cía realidad las palabras de Bahr, el arte gritando a la tinie -- bla. De espaldas a toda una tradición que había ido cimentando -- el cine como instrumento privilegiado de expresión de la reali -- dad, Caligari ponía en crisis toda esa concepción al violentar -- de manera tan drástica la convención espacial que, creada en el -- "Quattrocento" florentino, nos ha trasmitido la fotografía y el -- cine. Entiendase que esta violentación es preffilmica: el diseño -- de los objetivos cinematográficos, y más aún en la gama de los -- empleados por Caligari, codifica la realidad en términos del es -- pacio proyectivo renacentista. Son los decorados del film los -- que destruyen la ilusión alterando las perspectivas centrales, -- desoyendo las convenciones representativas. El espacio en Caliga -- ri no representa, significa todo él. No contribuye al clima, lo -- crea, nos trasmite el profundo desgarró del mundo a través de -- las formas que serpean, de la desestabilización de las ortogona -- les.

A la conservadora eternidad del cuadrado opondrá la agu -- da agresión de los isósceles. Al equilibrio de las arquitecturas brunelleschianas, el impulso ascensional de las convergentes; a -- la verticalidad imperante, la diagonalización de cuanto se yer -- que sobre el horizonte. La plástica, más aún que la naturaleza -- del drama, se eleva a "Weltanschauung".

La contribución estética del Caligari se concentra en -- la escenografía. Así la floración de símbolos más que pertenecer -- propiamente al orden imitante de la ficción se inscribe en la -- permanencia del espacio. Citemos por ejemplo la simbolización je --



rarquica del poder: Altos taburetes, largas escaleras. O la abundante presencia de las formas punzantes: Ventanales, escaleras, pasillos, celdas, cuchillos... que llegan al extremos de alcanzar el propio cuerpo triangular de Conradt Veidt, su caracterización facial. Formas punzantes que hay que situar en estrecho parentesco con las que pueblan las sinfonías visuales abstractas - de Vicking Eggeling (una de cuyas obras lleva por título precisamente "Sinfonía Diagonal"), Hans Richter y Walter Ruttmann donde la agresión de las formas más agudas era una de las variantes -- del juego combinatorio. (13)

El propio juego actoral se integraba perfectamente en la escenografía. No sólo en el caso ya citado de Cesare al que prestaba su inquietante físico el excelente actor Conradt Veidt. También en la composición de Caligari llevada a cabo por Werner Krauss o de Jane, el personaje que interpretaba Lil Dagover, que podemos situar en clara oposición plástica al sonámbulo: blanco contra negro, formas curvadas contra formas angulares.

Incluso la iluminación, muy lejos de la perfección esquisita de Karl Freund y de Fritz Arno Wagner, estaba subsumida en la escenografía: las penumbras, los violentos contrastes, las manchas de luz que los grandes directores de fotografía aprenderán a crear con sus lámparas de incandescencia y que serán la base estilística de la plástica del expresionismo cinematográfico - y el origen de toda la iluminación moderna, están en Caligari, - en la mayoría de las ocasiones, dibujados sobre las mismas telas.

Se confirma así, referida al Caligari, la exactitud de la afirmación de Herman Warm durante la génesis escénica de la película: *"Las películas deben ser dibujos a los que se dé vida"* (14). Esta hipertrofia de la escenografía, que construye la mayor aportación del film, es también su mayor condicionante: lastra decisivamente su expresión fílmica.

Hay que recordar que el proyecto de dirigir Caligari -- fue ofrecido a Fritz Lang quien es al parecer, el responsable -- del cambio de intencionalidad de la película englobando todo el relato en un gigantesco flash-back. No pudiendo dirigirla Lang - por obligaciones profesionales (la prosecución de "Die Spinnen")

fue Robert Wiene el encargado de dirigirla.

El trabajo de Wiene es claramente retardatario, instalado como está en una teatralidad que ignora la existencia Griffith. El recuerdo de Méliès no se debe sólo a las telas pintadas. El cacter definido de los treinta escenarios limita gravemente la narración proporcionando un relato abrupto nada flexible, nada rico en transiciones. La cámara no puede seguir al personaje entre un decorado y otro. La teatralidad llega al extremo de dejar vacios los campos hasta que entran los personajes.

La planificación es elemental. En primer lugar por la es casa riqueza de encuadres: La fragmentación espacial existe, es - cierto, pero en este caso es monótona y reiterativa. El plano de la cámara suele ser paralelo al plano del decorado, rara vez se - combinan ángulos encontrados: probablemente el carácter plano de los decorados, su falta de relieve, impide, o cuando menos limita esta posibilidad. Las variaciones de escala se producen sobre todo por salto en el eje, esto es aproximando o alejando la cámara en la línea que une cámara y personajes: un procedimiento que el cine clásico utilizará con sumo cuidado y en muy contadas ocasiones y que no tiene fama entre los realizadores de ser una forma - excelente de transición. Los encuadres se repiten, exactamente -- iguales, no solo en el interior de la misma secuencia, sino en secuencias muy alejadas en dependencia de la continuidad del decorado o del personaje. En numerosas ocasiones el cambio de escala no se produce por aproximación de la cámara al personaje, sino por - acercamiento de este a la cámara (habitación de Alan). La planificación es fácilmente codificable: El esquema Plano General-Plano Medio o Americano-Plano General se repite con frecuencia. Cuando la escena es más compleja se comienza, como en el caso que acabamos de citar por dar una referencia general (Plano General o Plano Americano). De ahí se inicia la aproximación a Plano Medio o - Primer Plano. Pero rara vez se combinan dos Planos Medios consecutivamente: Como se pone de manifiesto en la secuencia del interrogatorio del falso asesino cada vez que da un plano cercano se --- quiere pasar a otro plano cercano, se intercala sistemáticamente de nuevo el plano general de referencia: No cabe mayor teatrali--dad. Hay quizás una sola excepción: La escena del gabinete en que

Cesare comunica a Alan su muerte inminente que es, con diferencia, la más desarrollada del film desde el punto de vista fílmico.

El procedimiento habitualmente empleado se asemeja a lo que hoy, en la realización cinematográfica, caracteriza al método de filmación que llamamos "master con insertos", procedimiento que por su misma regularidad no suele tener una elevada consideración por parte de los profesionales. Pero si el master tiene como función primordial asegurar la perfecta continuidad en el montaje, no podemos decir que ocurra lo mismo en Caligari: Aquí la continuidad es bastante primaria, tosca, poco fluida y en ocasiones flagrantemente descuidada. La noción de raccord no llegó ni siquiera a rozar el cerebro del director: se puede decir sin exagerar demasiado que no hay dos planos en raccord. Un análisis fotograma a fotograma lo demuestra, por ejemplo en la secuencia en que irrumpe Cesare en el dormitorio de Jane: Cesare aparece de golpe ya incorporado como por trucaje. En un plano más próximo particularizado por un iris romboidal repite la acción (es fácilmente comprobable por la posición relativa de la cabeza de Cesare con respecto a las volutas pintadas en el marco del balcón). De nuevo un plano general. Luego un plano -- más cercano en que, sin que hayamos visto cómo, tiene ya los barrotes en la mano y echa un pie hacia la habitación. De ahí salta a un plano general en que da la impresión de que cae con el pie contrario. Más flagrante aún es el enlace entre un plano en que Caligari aparece asomado a la ventana de la roulotte y un plano en que aparece sentado custodiando a Cesare.

Si ese es el sentido de la continuidad en el interior de las secuencias, entre secuencias la sutura (ironizando con el término de Jean Pierre Oudart) a duras penas alcanza el estatuto de remiendo. Tampoco aquí existe el más mínimo sentido de la continuidad. Y no sólo porque el cadáver de Cesare transportado por unos hombres de oscuro aparezca en la siguiente llevado por hombres de claro, eso podría justificarse a partir de la diégesis. Lo esencial es que el sentido de la continuidad no ha sido siquiera sospechado por el director. La ley de entradas y salidas en los espacios aparentemente contiguos rarísima vez es

tenida en cuenta: cuando en un plano los actores salen de cuadro por uno de los lados, en el siguiente entran por el mismo lado - contradiciendo la convención espacial. Otro ejemplo, cuando en el despacho del director secuencia tras secuencia los actores -- han entrado sistemáticamente de izquierda a derecha haciendo imaginar al espectador que la puerta por la que entran se halla sobre la cuarta invisible pared a la izquierda, en una de las últimas entradas el ingreso se realiza por el extremo opuesto.

La falta de continuidad llega a extremos fácilmente ridiculizables. Cuando traspasan la puerta del despacho del director, Franz entra el segundo, detrás de un enfermero. En el contraplano desde el interior los tres enfermeros marchan delante, Franz va el último. El montaje por "corte en el movimiento" es también absolutamente desconocido: Cuando Jane se dirige al gabinete, un plano general nos muestra el exterior vacío, el plano siguiente, un plano medio, nos enseña a Caligari apareciendo ya tras la cortina. Si las leyes del montaje no se sospechan, tampoco de la movilidad de la cámara se tiene un concepto más profundo: se limitan a dos breves panorámicas en primer plano, una deellas interrumpida por un título, la primera en la comisaría depolicia, la segunda en el despacho de Caligari.

Si el alfabeto básico del cine es tan desconocido a Wiene, no hay ni que hablar de otros más complejos procedimientos narrativos. En tres ocasiones se esboza una sombra de alternancia: Franz y Alan encuentran a Jane-Roulotte-Falso asesino. Caligari durmiendo-Franz y los médicos revisan su despacho.

Y por supuesto el test de la persecución, magnífica ocasión desde Griffith para poner a prueba la existencia de una concepción cinematográfica, no es superado. Su planteamineto se inscribe en los más puros planteamientos de la teatralidad. Caligari sale por la izquierda de plano. Reaparece en un camino alejandose hacia el fondo, luego de nuevo aproximándose hacia nosotros y otra vez más por un camino muy similar al primero, alejandose de nuevo para terminar entrando por derecha de cuadro y desaparecer en la puerta del manicomio. Esta vez ni sombra de alternancia: Perseguidor y perseguido son fotografiados uno tras otro en los mismos escenarios.

Teatral es también el planteamiento dado a la interpretación y no sólo por el exceso de énfasis gesticulatorio (muy notorio en la escena en que el doctor se enfrenta al cadáver de Cesare), sino sobre todo por la forma de hacer actuar a los actores, siempre vueltos hacia la cámara como en el teatro. Es el caso por ejemplo del plano en que Jane recibe de labios de Franz la noticia de la muerte de Alan. Como teatral es el hecho de que Jane se encuentre, en el momento de llegar Franz, en el interior de la casa o que tras la peripecia de los tejados, Cesare y la desmayada Jane salgan por la puerta principal de la casa o que, para que el espectador vea que en vez de Cesare hay un muñeco en la caja, se tenga que sacar esta de la roulotte en vez de llevar la cámara al interior del vehículo.

Una sola excepción. El asesinato de Alan: Un montaje rápido, alusivo, lleno de terror: Alan dormido, una sombra se proyecta en la pared. Alan se despierta, grita espantado. Primerísimos planos de sus manos extendidas en inútil defensa. Plano general. Una enorme sombra abate la sombra de Alan cuya mano se rinde exhausta.

Pero en términos generales la avanzadísima concepción plástica se encuentra en abierta contradicción con lo retardatorio y caduco de su concepción puramente filmica.

La limitación de los recursos expresivos específicos es tan grande que una visión superficial llega a hacer pensar en una pobreza de planificación que se acerca a la toma única o en una extrema restricción de los lugares diegéticos. El análisis detallado en moviola revela la falsedad de estas hipótesis: Para un total de 47 secuencias existe el elevadísimo número de 30 escenarios (aunque algunos pueden haber sido múltiples utilizados, repintandolos) y no menos de 260 planos, cifra aproximadamente igual a la que tiene "Der Letzte Man", que desde este punto de vista se sitúa en el extremo opuesto del Caligari.

Volviendo a tomar una de las constantes que recorren esta obra, la teoría de los autores, parece fácilmente demostrable que en este film el verdadero autor no es el director sino fundamentalmente los decoradores (junto a los guionistas). De todas -

formas estamos aún lejos de calibrar el valor real de su aportación. Si coincidimos con Mitry en que *"las tres grandes corrientes seguidas por el cine germánico hacia 1.918 no fueron más que la trasposición fílmica de estéticas de base desarrolladas por Reinhardt y sus colaboradores"* (15) no es descabellado pensar -- que la revolución plástica del Caligari, revolucionaria en el panorama cinematográfico, no lo fuera tanto en relación al trabajo de los escenógrafos teatrales de la época. Se plantea aquí el tema de la durabilidad del cine frente a lo efímero de la puesta en escena teatral.

En cualquier caso y pese a la pobreza de la realización sería injusto negarle a Caligari un puesto de excepción en la -- historia de la cinematografía. Hay un buen número de imágenes -- que forman parte para siempre de la memoria colectiva de los cinéfilos: el asesinato de Alan, la comisaria con los policías sobre altos taburetes, la llegada de Cesare, a través de las calles, a casa de Jane, la entrada en el dormitorio, la huida por los techos, la travesía de Cesare con su frágil carga por esos caminos de cartón piedra y esqueletos de árboles, la muerte de Cesare, la celda del falso asesino con paredes cubiertas de afilados triángulos, el hall del manicomio con su simbólico dibujo radial y por último el delirio de Caligari perseguido por la frase *"Du Must Caligari Werde"* que se escribe sola por todas partes. No son valores argumentales los que recordamos, son imágenes. De ahí que no podemos negar el valor cinematográfico, la especificidad cinematográfica de su teatralidad (Ver VI.4). Caligari adquiere así la fuerza bárbaro-mítica de la expresión primitiva, la misma que tiene la épica medieval o el románico, donde la tosca simplicidad y hasta la imperfección en el manejo de las materias expresivas nos agradan con una directa (nada refinada ni -- elaborada) emoción.

X.3. La madurez de los recursos expresivos en "Der Letzte Mann":  
Depuración formal y capacidad significativa de la cámara

Con "El Ultimo" nos encontramos en las antípodas estéticas del Caligari. No vamos a analizar aquí el por qué del despla

zamiento del cine alemán (y de la obra de Mayer en particular) - de la actitud mitico-mágica del Expresionismo al realismo del Kammerspiel. Probablemente sólo una sociología del cine podría responder a la pregunta. Nos vamos a limitar a exponer las consecuencias de esta evolución, insistiendo sobre todo en sus implicaciones a nivel de relato y de escritura y aclarando que el marco de esta evolución sobrepasa y precede ampliamente el cine: Los Kammerspiele creados por Reinhardt con sus representaciones de dramas íntimos y su popularización de Ibsen y Strindberg, inundaban la geografía alemana desde 1.906 (16).

De la galería de monstruos tiranos y personajes mitológicos vamos a pasar a ver, elevados a la categoría de heroes, a un portero de hotel, a un empleado de ferrocarriles, al propietario de un café. De los bosques poblados de dragones, enanos y walkyrias, de los castillos perdidos en Transilvania, vamos a pasar a la cocina, los lavabos del hotel o la modesta vivienda del ferroviario. De la apertura sin límites de la diégesis que puede pasar en el curso de un mismo film del Reino de la Muerte al califato de Bagdad en el S.IX, al carnaval veneciano del --- XVIII o a una China intemporal (como sucede en "Der Müde Tod" - de Fritz Lang), nos vamos a encontrar con unos films que respetan escrupulosamente las tres unidades clásicas.

Pero no es menos cierto que, por debajo de esa transformación, van a subyacer una serie de actitudes que, a muy diversos niveles, revelan una profunda unidad por encima de los cambios. Citaré dos: A un nivel estructural profundo, la creencia en la inexorabilidad del destino del que participan tanto el heroe Sigfrido como el modesto guardagujas. A un nivel plástico, más directamente experimentable pero no por ello exento de implicaciones metafísicas, esa predilección por la noche que Henri Agel ha situado tan sugestivamente: *"No es casualidad si los dos tercios de la literatura alemana se se definen por valores nocturnos. Jean Paul Richter, Hoffman, Achim d'Arnim, Novalis, Hölderlin hacen de la noche el momento esencial de la existencia: instante donde se desgarran el velo de las apariencias y donde podemos en fin participar en el secreto universal. Disolución de las formas, estallido de las categorías, surgimiento de*

*Lo que se encontraba apagado, disperso por las estructuras diurnas" (17).*

No esperemos encontrar locos, sonámbulos, crímenes ---- sexuales en "El Ultimo". A diferencia de Caligari la anécdota no puede aquí ser más banal: Se trata de un portero de un hotel al que por su vejez despojan del uniforme y trasladan a los lavabos. Y pese a esta aparente intrascendentalidad de la intriga se trata de una obra que el arte puede exhibir orgullosamente colocándola al lado de "Las Troyanas", "Ricardo III" o "Berenice". Que la pequeña tragedia banal de un portero de hotel se transforme en una profunda reflexión sobre la condición humana, se debe evidentemente a la manera de conducir el drama y a su expresión en imágenes. Vamos a demostrarlo.

Lo primero que llama la atención en "El Ultimo de los Hombres" es la extraordinaria madurez adquirida por el relato en imágenes. El relato es capaz de asegurar la plena comprensibilidad y la requerida profundidad sin necesidad de recurrir a la -- "contaminación" de la mención escrita. Nos encontramos ante una obra que prescinde casi totalmente de los intertítulos. No es la primera vez que esto sucede así: "Railes", también escrito por Carl Mayer tres años antes no tenía más que un sólo título, el "soy un asesino" pronunciado por el guardagujas tras detener el tren.

En "El Ultimo" no hay más que un intertítulo. El que -- tras la sórdida amargura del presunto final (el portero en los lavabos arropado por el sereno) imprime un giro brusco a la historia trasformando en farsa la comedia y explicando como el millonario americano A.G. Monney, legó su fortuna al morir a nuestro protagonista. El sentido de semejante final ha sido frecuentemente discutido. Desde quienes opinan que se trata de un final ingenioso, burla del "happy-end" de la comedia americana e incluso un presentimiento de Brecht hasta quienes piensan que se trata de una imposición comercial, aunque no terminen de ponerse de acuerdo en señalar al culpable. En lo que a nosotros nos interesa me parece sintomática la ruptura de la continuidad de las imágenes con una intervención directa del autor: "El film debería terminarse aquí. En la vida real el desgraciado anciano no ten--



*dría otra cosa que esperar que la muerte. Pero el autor tuvo piedad de él y le ha inventado un epílogo apenas creíble".* Sintomático, decimos, de la necesidad de explicar la forzada ruptura -- del tono dolorido y desgarrado de la obra, pero ya que no nos -- consta el explícito rechazo de Murnau y Mayer o su espuria adición no hay manera de ignorarlo, no hay más remedio que considerarlo como parte del texto.

Las otras tres menciones escritas de la obra están plenamente diegetizadas, forman parte del universo en imágenes de la ficción: letras de nata sobre un pastel anuncian la boda de la hija, una carta de la dirección anuncia la pérdida del puesto de portero, una noticia de periódico explica el giro feliz de la tragedia. En realidad, salvo quizá este último, los otros dos -- son prescindibles puesto que la comprensibilidad de la acción está asegurada por el velo de novia, en un caso, por el mismo desarrollo de la acción en otro. Por otro lado es justo considerar a "El Ultimo" como uno de los máximos exponentes de la perfección y autosuficiencia alcanzada por la escritura en imágenes del cine mudo hasta que apenas un lustro más tarde la llegada del sonoro determinase una evidente regresión a la vía de la teatralidad. Aquí sí que puede hablarse con propiedad de un lenguaje universal que no necesita del concurso de la palabra. Las elipsis, sin necesidad de recurrir al infamante "Más tarde...", "A la mañana siguiente ..." o a otras fórmulas similares, son expresadas visualmente a través de los cambios lumínicos sobre el mismo escenario (la calle del hotel Atlantic, el bloque de casas ...). La solidez no es enfatizada con palabras sino a través del contraste visual (el comedor del hotel, los lavabos). La carpintería -- del relato se articula a través de la imagen en un discreto uso alternante: El alejamiento del director de su despacho que permite al portero robar la llave, se explica por la secuencia intercalada anteriormente que nos muestra la llegada de un cliente importante. La consternación del portero ante el despido que puede impedirle asistir de uniforme a la celebración de la boda de su hija se resuelve mediante la interpolación de un plano de la boda (no sabemos si alternancia real o si pensamiento en imágenes con categoría de flash-forward). Por último el propio sonido está --

sinéstesicamente visualizado recordando aquel heroe de novela -- americana del que nos da noticia Eisenstein, que teniendo trastocados los nervios auditivos y ópticos, percibía las vibraciones de la luz como sonidos y las trepidaciones del aire como colores (18). Aquí "vemos los sonidos", percibimos directamente su intensidad a través de su expresión visual. El agresivo primer plano del pabellón de una trompeta que inunda la pantalla nos informa del volumen del sonido. La carcajada múltiple (sobreimpresión de cuatro rostros sobre la pantalla en actitud de reír) nos da la exacta medida del coro de risas y burlas que rodea la entrada del portero una vez descubierta su trampa. Movimientos de cámara y primeros planos describen físicamente la transmisión del rumor sobre la pérdida de empleo.

Pero lo importante de "El Ultimo" no es que sea capaz de mantener una narración con el concurso exclusivo de las imágenes sino la profundidad psicológica que es capaz de alcanzar el relato. Esa "interioridad objetivada sin residuos" de que nos habla Theodor W. Adorno (19) y que no se halla en "El Ultimo" confiada como decía el filósofo de la Escuela de Frankfurt al gesto, a la expresión y al rostro del actor. Con ser decisiva la interpretación en el film de Mayer y de Murnau buena parte de la objetivación de la interioridad está encomendada al papel expresivo de la cámara, al poder significativo de las imágenes. El equilibrio entre interpretación y cámara en la génesis del drama es perfecto. De ahí que también la afirmación de White que recoge Krakauer parece exagerada a pesar de que valora la función del aparato: *"La pantomima que todos hablan pensado como un arte derivado de las películas no era discernible en 'La Ultima Carcajada' (Título inglés, italiano y sudamericano de 'Der Letzte Man')"*. El portero se emborracha pero no a la manera en que se emborracha un actor de pantomima subordinado al gesto; no: aquí la cámara lo hace por él". Es la fusión centáurica entre cámara y actor lo que permite hacer avanzar el drama. La cámara no suplanta a la interpretación como en las películas de Hitchcock, la potencia, la completa. No se trata como en el caso del autor de "Cortina Rasgada" de reprimir las miradas cargadas de sentido de Paul Newman en aras de las miradas neutras esenciales para dejar intac--

tas las inmensas posibilidades combinatorias del montaje (20). - Murnau necesita apoyarse de manera decisiva en la interpretación de sus actores y más concretamente de Jannings.

La interpretación de "Der Letzte Man" es probablemente una de las cumbres de la interpretación cinematográfica. Responde a un criterio de sobriedad que supone el abandono de los códigos gestuales y mímicos del mudo y el preludio de la evolución hacia la moderna interpretación cinematográfica. Por eso decir que la supresión de los intertítulos en el film se logra al precio de recargar la interpretación de Jannings supone, a mi juicio, una evidente equivocación. En ninguna de las obras que hemos analizado la interpretación ha jugado un papel tan decisivo ni ha alcanzado tal plenitud expresiva.

Al mismo tiempo, nunca ha estado tan clara la especificidad cinematográfica de la interpretación, su adecuación a las exigencias del relato fílmico. La comparación con Caligari resulta aquí especialmente didáctica: Pese a la enorme calidad de los intérpretes de Caligari, recordemos qué poco efectivo desde el punto de vista de la economía del relato resultaba la larga descripción muda hecha por Franz en la comisaria del ya conocido asesinato de Alan, del que no se nos facilitaba más explicación verbal que un intertítulo: "¡No cesaré hasta que no haya puesto en claro este horrible suceso!". En "El Ultimo" no ocurre nada de eso: Los largos parlamentos teatrales como los de Caligari destruirían la concepción global del ritmo. Aunque hubiese resultado más lógico que en el ejemplo anteriormente citado, no veríamos a Jannings implorar su readmisión: Se limitará a acercarse, carta en mano, al director, esbozar un casi imperceptible movimiento de labios, fijar en él su mirada implorante y menear la cabeza. De la misma forma que en las escenas finales cualquier director de la época, en aras de la verosimilitud y de las exigencias del relato, hubiese procedido a filmar la explicación del Portero al Sereno de que aquel ha robado el uniforme y que ahora lo devuelve. Murnau, entendiendo perfectamente la prolijidad de tal escena, se limita a hacer que Jannings tienda al Sereno el bulto de ropa. Este, sin necesidad de palabras, comprende y se dirige a colgarlo a su sitio.

Pese a lo equilibrado de la interpretación de "El Ultimo" (pensemos por ejemplo en el grupo de las comadres) resulta evidente que por la misma concepción de la intriga es Jannings quien domina la interpretación. La transformación del hombre orgulloso y erguido del principio en el anciano vencido del resto del film, se apoya en rasgos fácilmente discernibles pero magníficamente articulados: La energía de los movimientos corporales se transforma en exasperante lentitud en el momento en que toma conciencia de su vejez, hasta el punto de que cuando cae al suelo al intentar alzar el baul y el Director intenta levantarlo, la sensación es la de un cuerpo sin vida, un muñeco de trapo.

La lentitud irá avanzando con el curso del tiempo hasta la exasperación; recordemosle en la escena de los lavabos, incapaz de mover el brazo para cepillar al cliente.

La mímica facial, reveladora de decisión, orgullo, picardía, tristeza, indignación, se suberiza, se vuelve de corcho en una rigidez facial cada vez más monoexpresiva de angustia.

La mirada, reveladora de su estar en la realidad, se va a congelar y a perderse revelando la introversión, el repliegue sobre si mismo. Sólo la abertura de los párpados dejará traslucir un intenso terror. El andar firme y decidido del Portero del comienzo de la película se va a tornar en un inestable cabeceo incapaz de conservar la vertical, hasta volverse inverosímil vértigo en la última secuencia. Y hasta la magnífica erección del cuerpo va a transformarse en curva, en pliegue.

El orgullo, la elegancia pausada de los gestos, signos de carismática autoridad (detener un coche, atusarse el blanco y rizado mostacho, saludar al vecino, acariciar a un niño) van a volverse maneras de esclavo, de apestado: la gorra que se quita ante su yerno, la profunda vergüenza al salir por la puerta de servicio, o al entrar en su casa, la vacilación de tocar el timbre de la puerta de su hija.

Es precisamente esa evidente exageración cinésica la que nos va a permitir tomar conciencia real del drama. Ante la imagen estremecedora del cuerpo estático, curvado, agarrotado, de puños apretados y mirada baja, vemos al animal acosado, profundamente herido, colocado a la defensiva, ante un ataque que sabe-

que no tiene posibilidad de resistir. Detrás de las miradas furtivas, del paso atribulado, del miedo a ser visto, no está simplemente el hombre que ha cambiado de empleo, sino el fugitivo - de las leyes, el delincuente culpable, el hombre que ha perdido la estima de si mismo. Así se fabrica también una escritura fílmica.

Pero ya lo hemos dicho, al poder expresivo de significar con el cuerpo hay que unir el poder de significar con los medios que le son propios al cine: el valor trágico de la oscuridad, los violentos fulgores de la noche creados por los focos de Karl Freund y la concepción del espacio puesta en pie por Murnau. Concepción del espacio que está muy estrechamente unida a la actividad del juego actoral: Ese cuerpo que se curva supone, en el espacio proyectivo del encuadre, una utilización del poder desestabilizador de las diagonales frente al ortogonismo de la evaluación básica del espacio. Como en Caligari pero con la diferencia de que lo que allí era decorado, entorno, grafismo, aquí se contagia al cuerpo humano, en un uso del que Murnau es perfectamente consciente y que emplea abundantemente: No hace falta más que recordar el plano en que se detiene tras haber robado el uniforme, la presentación ante su familia o los planos finales en los lavabos para ver hasta qué punto están forzadas las posiciones - hasta la diagonalidad.

En términos más generales, la estructuración del espacio en el interior del encuadre revela una intensa sobriedad formal pero no por ello deja de manifestar una perfección exquisita: Evidentemente estamos lejos del barroquismo plástico de "Fausto" o de "Nosferatu". El "espacio pictórico" para utilizar la terminología de Rohmer (21) está depurado para concentrar la desnuda intensidad del drama. Pero no por escueto revela una concepción menos compleja, menos elaborada que el de sus otras obras.

Pero lo que interesa en términos narrativos es la concepción fílmica, ese doble movimiento de desglose y montaje, de fragmentación y sutura, de análisis, de síntesis que constituye la base del trabajo del director.

Es aquí donde se revela la perfección de la escritura -

fílmica de Murnau y donde se pone de manifiesto el grado de desarrollo narrativo alcanzado por el cine, más que en el hecho de -- que se pueda prescindir de las menciones escritas ("Fausto" es -- dos años posterior y lo utiliza abundantemente).

Hay que decir que con "El Ultimo" la expresión cinematográfica alcanza una de sus más altas cimas. La cámara ha alcanzado una absoluta libertad que hay que entender en un doble sentido: libertad de emplazamiento y libertad de movimiento.

La libertad de emplazamiento es un problema que no puede considerarse aisladamente, encuadre por encuadre, sino en la perspectiva de su conexión secuencial, de su articulación dentro de la cadena sintagmática en la exigencia de la construcción del relato. Desde este punto de vista la escritura revela su asombrosa madurez: De un primer plano frontal a un tres cuartos lateral. De un tres cuartos frontal (sin cabeza) a un primer plano de la nuca la cámara se "mueve" (en sentido figurado) sorprendentemente en torno a los personajes, atenta a una expresión, a un gesto, a un desplazamiento, obteniendo su plena capacidad de significar a través de la riqueza de puntos de vista no solo diferentes sino -- también exactos desde los que una situación es desmenuzada para -- su análisis.

En la concepción de "El Ultimo" hay que destacar la -- enorme trascendencia estética que supone que la tradición expresionista traicione, o mejor diríamos, amplie las fronteras del -- realismo en que parecía forzosamente inscrita una historia de estas características. El Kammerspiel va a quebrar esa tradición de distanciamiento que lleva a la nueva objetividad para adoptar el punto de vista (nunca más literalmente dicho) del protagonista. -- Las transiciones serán precisamente establecidas. La cámara en movimiento adelantará al personaje recordando las transiciones que veintiocho años más tarde Alf Sjöberg en "Froken Julie" utilizará para denotar la transgresión de la linealidad temporal del relato.

Junto a la precisión de la fragmentación de los cuerpos y del espacio que los contiene hay que poner de relieve el cuidado en la sutura que revela un exacto conocimiento de las convenciones de la continuidad cinematográfica muy ligado ideológicamente a la catarsis fílmica pero también a la fluidez del relato.

Pero sin olvidar que el montaje no afecta sólo al engarce sintagmático, sino muy directamente al ritmo. Sin alcanzar la relevancia expresiva de que le dotaran los rusos, la obra de Murnau también es rica en empleos temporales de alto valor significativo. La prolija sucesión de planos que dan énfasis al descubrimiento de la usurpación a través de una manifiesta dilatación temporal: La multiplicación de planos hace que la temporalidad -fílmica supere al tiempo real. En otro caso, la comunicación del despido, la cámara se sincroniza con el personaje: si este se ha hecho viejo de golpe, si el ritmo se ha lentificado en parámetros próximos a la congelación expresiva, también el ritmo de cambio de encuadre va a hacerse moroso, también va a envejecer súbitamente.

Las posibilidades de angulación de la cámara no se rehuyen, colaboran eficazmente (sobre todo los picados, parece no haberse valorado aún el valor del contrapicado) a la expresión del drama: Exigidos por las posiciones de los actores, los picados se transforman en el significante de la humillación.

La libertad de ubicación a la que hemos aludido nos coloca ahora en la órbita de un recurso expresivo de extraordinaria importancia y al que apenas hemos hecho referencia: me refiero a las posibilidades que se derivan del movimiento de la cámara. Tiene su lógica. Pese a ser explorados desde hace años, los movimientos de cámara son quizá los elementos expresivos que más tardan en incorporarse a la escritura.

Desde 1.899 en que parece que Promio inventa el travelling sobre góndola en el Gran Canal veneciano, la historia de posibilidades de desplazamiento o giro de cámara está jalonada de múltiples descubrimientos: Griffith lo emplea por primera vez en estricta dependencia del desplazamiento de los actores en 1.909. Pastrone es el primero en utilizar el "carello" en su "Cabría" (1.914), utilización en la que es forzoso destacar el nombre de Segundo de Chomón. El operador Billy Bitzer inventa la primera grúa de la historia en "Intolerancia" al situar la cámara sobre un globo cautivo que hace flotar la cámara entre los cuerpos de danza del exterior del Palacio de Nabucodonosor.

Pero hay que llegar a "El Ultimo" para ver la excepcionalidad, el recurso aislado convertido en hecho de escritura, -- elevado a su plena capacidad de significación expresiva.

De su importancia en la película que tratamos da buena medida el relato que Karl Freund hace de su relación con Murnau: "*Desde las primeras palabras evocó la cámara en movimiento y me preguntó si yo podía filmar una actriz en plano americano después, por un travelling hacia delante, mostrar su ojo, esto en el momento en que la tía del portero descubre que llegó a ser en cargado de lavabos*". (22) Si hemos de creer a Sadoul, Carl Mayer reescribió el guión en función de los movimientos de cámara.

Ya la apertura del film, ese espectacular movimiento de falsa grua (se trata del ascensor) que se abate sobre el inmenso hall del hotel Atlantic preludia la libertad de movimientos de la cámara.

De nuevo la comparación con Caligari resulta útil. Si allí nos quejábamos de la audencia de transiciones de la imposibilidad de la cámara de seguir a los personajes de un decorado a otro, aquí sucede todo lo contrario. La cámara en movimiento de Karl Freund y F.W. Murnau puede seguir al personaje en sus desplazamientos, acosarlo obsesivamente cuando circula, como ya vimos que lo acosaba a través de la variación frecuente del punto de vista en el interior de espacios acotados. Algunos planos en movimiento nos dan la medida de hasta qué punto nos encontramos en presencia de una escritura nueva: Descubierto el engaño, el portero atraviesa el patio de vecindad entre la burla general de todos sus vecinos. El largo travelling hacia atrás, en plano --- tres cuartos, permite mantener al portero en campo y simultáneamente observar las risas de las vecinas. Una escritura de más directa tradición griffithiana hubiera recurrido sin duda a la repetida alternancia portero-vecinas a través de un montaje profuso.

Pero quizás lo más espectacular de este empleo de la cámara "desatada" (como la llamaban los alemanes) (23) se manifiesta en aquellos momentos en que la escritura se desenmascara, se hace evidente, por la violencia intrínseca a la velocidad del movimiento, por lo insólito visualmente del recorrido, por el --



brusco contraste entre el punto de partida y el punto de llegada.

Tal es el caso de la escena de la transmisión del rumor a través del patio de vecindad, ese rápido barrido que "a la velocidad del sonido" salta de un balcón a otro y al que sigue poco después un rápido travelling sobre una vecina que va desde un plano-medio largo a un primerísimo plano que apenas si deja en campo -- otra cosa que su oreja y la mano que sobre ella intenta captar mejor el sonido. Evidentemente no es solo el problema de transmisión física del sonido el que es denotado por las imágenes, ni se trata tampoco simplemente del problema comunicacional de rápida transmisión de un mensaje. Hay algo más fuerte, más importante y que está en la base del realce expresivo de que Murnau dota a la secuencia: la conmoción, en este caso gozosa, que resulta de haberse liberado de la encarnación del poder, de saber muerto al -- símbolo, de tener la ocasión de vengar los rencores que todo poder provoca por inocuo que sea.

Anterior a este es el travelling, brutal en su concepción, que expresa la sorpresa y el desgarró de la vieja tía al reconocer agazapado tras la puerta de los lavabos al que ella -- creía prestigioso portero.

Murnau superpone aquí dos medios de imprimir al relato -- toda su fuerza estremecedora: el rostro de la tía que se contrae en grito, se funde en un rápido travelling que como una flecha va a detenerse sobre un fragmento facial (ojos más nariz) que vulnera obscenamente la visión del rostro en las distancias intercomunicativas normales. El movimiento va simétricamente compensado -- por su opuesto: en encuadre fijo, el impostor descubierto retira -- su cabeza de la cámara, en una huida ya inútil.

Travellings que en definitiva despliegan su significación en el doble eje espacio-temporal. Temporalmente porque, por ejemplo, permiten la identificación del tiempo filmico y del tiempo real en situaciones cuya fragmentación elíptica diluiría la -- tensión dramática (dilución acentuada por la obligación de utilizar escalas de plano excesivamente amplias, si queremos mostrar -- el movimiento de los personajes). Espacialmente, porque el travelling nos da la medida exacta del espacio real, que la fragmentación tiende a menudo conscientemente a enmascarar e incluso a fal

sear: Cuando el Portero sale del despacho del Director con el uniforme robado en la mano, el travelling se adelanta al personaje y mide el espacio que este tiene que recorrer hasta llegar a superar a los "repcionistas" que duermen.

Pero la adopción esporádica de la visión subjetiva pasa a segundo plano en esta transgresión de los límites del realismo en relación a un hecho capital en el film de Murnau: La apertura hacia la expresión fílmica de los estados psíquicos, del delirio, de la esfera de la percepción desatada, incontrolada. Es el edificio que parece caer sobre él tras haber cometido el robo: el mundo en definitiva que se le viene encima, en una metonimización visual procedente del lenguaje verbal (24) a la que por elemental que parezca su génesis, la realización plástica dota de una sutilidad y una fuerza inusitadas.

Luego es la borrachera. El entorno que gira, la cámara que sin control barre las paredes, la mesa, la ventana de izquierda a derecha y de derecha a izquierda, la borrosa conciencia de los alborotadores de la trompeta y la sobreimpresión que nos abre las puertas del sueño. Lo importante de este fragmento es su capacidad para significar, para transformar en significantes cinético-plásticos el estado de conciencia alterado. Transformación que se hace a partir de una analógica convencionalización del estado psico-físico de la embriaguez a través de un desvío con respecto a la convención cinematográfica de expresión de la percepción normal, habitual, inmóvil (fijeza de los encuadres, firme ejecución de los movimientos de cámara siempre sobre su eje o sobre su trípode móvil).

Por último la soberbia expresión sin una palabra, sin un gesto, de la insoportable soledad del portero, de su extrañamiento del mundo que le rodea, esa cámara que vaga, esa mirada que vaga por la habitación sin hallar sitio donde poner los ojos, donde fijar la vista, hacia la izquierda primero, después hacia la derecha, luego hacia el suelo. Cuando la cámara objetiva su visión y nos devuelve la imagen del actor, es hacia allí donde le vemos mirando.

Quede por último el análisis del simbolismo tal como -

tiene lugar en la obra. No son ingenuas asociaciones (joven + pajarito) lo que vamos a tener ocasión de contemplar ni intervenciones extrañas a la diégesis (sierras, manos que acarician monedas, arpas que tañen). Ya hablabamos al principio del capítulo del valor simbólico global de la obra expresionista. Pero aún cuando este valor se encarna en objetos o en hechos de la ficción va a encontrarse tan inseparablemente anclado en la ficción que va a costar revelar su papel simbólico.

Toda la obra gira fundamentalmente en torno a un objeto: el uniforme elevado a la categoría de símbolo a través de lo que Metz ha llamado la "superación motivada". El simbolismo del uniforme va a irse fabricando en cada imagen, prolongándose y completándose en el transcurso del film: el desollamiento trabajoso de esa segunda piel hecha a la medida del cuerpo que contiene el botón que cae al suelo (y que la escritura realza) recordándonos el terrible ritual de las degradaciones militares, el raído-vestido que aparece bajo el uniforme y que la cámara nos describe minuciosamente, desde los hombros hasta los tobillos a través de un travelling de ida y vuelta.

Lo ha subrayado perfectamente Lotte Eisner cuando dice que "*Der Letzte Man*" es una tragedia alemana por excelencia, que no es comprensible más que en este país donde el uniforme es rey, es Dios. A un espíritu latino le sería difícil concebir el alcance trágico" (25). Por eso precisamente choca la afirmación del productor americano Laemmle, el todopoderoso presidente de la Universal, que a pesar de su apellido innegablemente germánico, demostró no haber entendido nada en la película al objetar: "pero todo el mundo sabe que un empleado de lavabos gana mucho más dinero que un portero" (26).

Otros objetos o personajes del drama pueden también acceder al estatuto simbólico. Dentro de la falta de relieve del resto de los personajes, ya señalaba Lotte Eisner el papel, por ejemplo de la gobernanta encargada de conducir al Portero a los lavabos: "Ella simboliza, por la rigidez de su actitud, al destino inexorable" (27). Y entre los objetos, el paraguas, que cede en contadas ocasiones, las batientes puertas de los lavabos que se cierran sobre él como si se tratara de las puertas del infier-

no. Pero una sobre todos destaca por su presencia constante, auténtico leit-motiv y por su papel en la ficción, aunque su anclaje en ella no haga ostensible su carácter. Me refiero a la puerta giratoria: a través de ella vemos por primera vez al portero. A través de ella se trunca su destino: el director se da cuenta por primera vez de su vejez al verle sentado descansando. También a través de ella, el se entera de que le han usurpado su puesto: otro hombre de uniforme sale mientras el entra.

Es la rueda del Destino que gira repartiendo la --- suerte y la desgracia. Su papel simbólico se realzan durante la alucinación justificada diegéticamente: en la secuencia del "Wunschtraum", del sueño compensatorio que sigue a la borrachera. Decorado y personajes (unos calvos indistinguibles) se han estilizado: la puerta giratoria proyectada sin límites hacia -- arriba, arroja su gigantesca sombra (¿de noria?) sobre la escena. Los planos siguientes, marcados de nuevo por la distorsión perceptiva ( apenas distinguimos bultos, siluetas, mientras el portero exhibe en el hall sus habilidades con el baul) recurren de nuevo a la desarticulación giratoria (esta vez no referible) de la visión en una escena de la que Lotte Eisner ha dicho: -- "*Nunca el subconsciente ha sido evocado con tal violencia constructiva*" (28). Sus palabras bien pueden sobrepasar la estrecha referencia para darnos la medida exacta de la importancia histórica en el arte de contar con las imágenes, de esta obra de Friedrich Wilhelm Murnau.

NOTAS AL CAPITULO X

- (1) Vid. KRAKAUER, S.: De Caligari a Hitler. Buenos Aires. Nueva Visión. 1.961. Capítulos 4-10
- (2) ROHMER, E.: La Organisation de l'espace dans le Faust de Murnau. UGE (10/18). 1.977
- (3) Cit. por KRAKAUER, S.: Op. cit. pp.125-126
- (4) Idem. p.78
- (5) Idem. p.7
- (6) Idem. pp.93 y 115 respectivamente
- (7) Idem. p.125
- (8) Idem. p.120
- (9) Idem. p.93
- (10) Idem. p.81
- (11) BODGANOVICH, P.: Fritz Lang en América. Madrid. Fundamentos. 1.972 p.107
- (12) SADOUL, G.: Histoire du cinéma. Op. cit. p.141
- (13) El parentesco ha sido señalado también por KRAKAUER, S.: Op.cit.p. 82-83 nota 10. Para más información vid. MITRY, J.: 1.974 pp.96-106
- (14) KRAKAUER, S.: Op.cit.p.82
- (15) MITRY, J.: Esthétique et psychologie du cinéma. (Vol.I) Op. cit.p.224
- (16) Idem.
- (17) AGEL, H.: Esthétique du cinéma. Op. cit. p. 71
- (18) EISENSTEIN, S.M.: Film Form. London. Dennis Dobson. 1.949
- (19) Cit. por ARISTARCO. Historia de las Teorías. Op.cit.p.14
- (20) TRUFFAUT, F.: El cine de Alfred Hitchcock. Madrid. Alianza. 1.974. p. 271
- (21) ROHMER, E.: Op.cit. pp. 11 y ss.

## XI) LA VANGUARDIA SOVIETICA: "OCTUBRE" DE S.M. EISENSTEIN

*"Eisenstein recuerda a Zola más que a ningún --  
otro escritor"*

*(Sklovski) "Eisenstein"*

*"¡La trama no es más que un expediente sin la -  
cual no somos capaces de decir algo al especta-  
dor!"*

*(Eisenstein)*

*"Mientras el cine comercial dirige las emocio-  
nes, el cine intelectual ofrece al mismo tiem-  
po la posibilidad de apoyar y dirigir todo el  
proceso de pensamiento... Con estos dos experi-  
mentos realizamos el primer paso embrionario -  
hacia una forma completamente nueva de expre-  
sión cinematográfica: hacia un cine puramente  
intelectual, liberado de los límites tradicio-  
nales, capaz de expresar en forma directa sis-  
temas y conceptos sin necesidad de transicio-  
nes y paráfrasis"*

*(Eisenstein)*

### XI.1. Hacia un cine intelectual

Entre las nuevas concepciones del cine que a lo largo de la década se oponen a la tiranía del relato clásico, ninguna se proyecta tan lejos como la de S.M. Eisenstein. Ninguna - al mismo tiempo, es fruto de una aventura intelectual tan reflexivamente elaborada, tan conscientemente apoyada en la tradición cultural. Ninguna también apunta más hacia el futuro en el propósito de alumbrar una nueva cultura que remueva desde - sus cimientos no sólo las concepciones del mundo, sino los pro-  
pios modos de aprehensión y de elaboración del conocimiento. -  
Ninguna, en fin, más ambiciosa.

El combate contra la convención narrativa del clasicismo americano que desde comienzos de la década lleva a cabo la vanguardia, ha consistido, lo hemos visto, en una subversión -- formal ejercida desde múltiples ángulos: La aproximación del cine a los parámetros de otros discursos asignificativos como la música, el desarrollo de la plástica cinematográfica (a través del valor expresivo de la iluminación, la escenografía y los movimientos de cámara) y el desarrollo del montaje, piedra angular de la nueva especificidad, habían conducido a una ampliación de las posibilidades del cine que atentaba contra los fundamentos mismos de la tradición narrativa, los cuales llevados en ocasiones al límite de sus desarrollos habían inaugurado una libertad expresiva sin precedentes.

La segunda vanguardia, lo veremos, iba a atender contra las bases de la cultura occidental, no solo atacando las -- convenciones morales e ideológicas que asientan nuestro orden cultural, sino intentando destruir los fundamentos en que se -- asienta el pensamiento occidental: la razón y la lógica.

Los cineastas soviéticos parten de parámetros próximos a otras vanguardias, a través de un desarrollo sistemático de -- la aportación de Griffith que ha pasado a la historia como montaje ruso, aunque sus propios autores lo designaban como montaje americano. En definitiva se trata de la primacía del ritmo, -- de la articulación de la especificidad cinematográfica sobre el desarrollo del montaje, que con el tiempo llevará a gestar un -- arma fabulosa: el montaje como instrumento ideológico.

Kulechov, Pudovkin, Vertov, Eisenstein, representaban -- muy diversos desarrollos de esta concepción.

Como paradigma de esta voluntad de transformación he -- mos escogido a S.M. Eisenstein. La concepción cinematográfica -- de Eisenstein muestra un pensamiento en constante evolución do -- tado de una increíble vitalidad que sólo a medias alcanzó a ex -- presarse en sus películas. La Historia nos ha legado seis largo metrajes, una colección de bobinas de filmación, múltiples con -- tribuciones dispersas de carácter puntual y algunos diarios y -- cuadernos de notas. Repasándolos uno tiene la sensación de no -- haber traspasado más que el umbral de un pensamiento que iba mu

cho más lejos y más deprisa de lo que su concreción material permite poner de manifiesto.

Pero es a través de esa contribución, pese a su dispersión y fragmentariedad, pese a su oscuridad donde se puede revelar la evolución que conduce desde la primitiva formulación de la cine-dialéctica (un intento no exento de cierto voluntarismo mecanicista) a una concepción más vasta e importante, más radical, más absoluta: el cine intelectual.

Eisenstein, en su desarrollo sistematizador de la aportación griffithiana intentará dotar a la expresión cinematográfica de fundamentos teóricos firmemente anclados en la historia de la cultura y del pensamiento. El montaje aparece convertido así en la manifestación en imágenes de modos de ascenso de lo sensible a lo inteligible, apoyados, de acuerdo con la concepción marxiana del mundo en el comportamiento de la tealidad misma. Pero lejos de conformarse con el brillante reduccionismo de sus primeros hallazgos teórico-prácticos continuará sometiendo a una revisión permanente en un proceso de progresiva complejización cuya ejemplaridad como aventura intelectual es de todo punto encomiable.

En apoyo de esta ambición concurren en Eisenstein dotes in frecuentes entre quienes han puesto su inteligencia al servicio del cine y en primer lugar una sólida formación, una ingente cultura en la mejor tradición de los humanistas del Renacimiento -- (no en vano Leonardo será objeto predilecto de su admiración). -- Una cultura que abarca la filosofía, la historia, el marxismo, el psicoanálisis, la pintura, el teatro, la lingüística, la cultura japonesa, la literatura de todos los tiempos...

Su concepción del director de cine, plasmada en su programa de estudios del VGIK muestra, mejor que otro documento, esta concepción del hombre universal al incluir como enseñanza de los futuros realizadores el boxeo, la gimnasia expresiva, la educación de la voz, la medición geodésica, el dibujo, el trabajo analítico y sintético hacia uno mismo, el trabajo en grupo, la historia literaria, la teoría de la manifestación expresiva desde Platón a Klages y el análisis del proceso creador junto a las materias más específicamente referidas a la puesta en escena, el trabajo con los actores y el manejo de los medios cinematográficos (1).



Lo anecdótico de esta digresión cobra sentido para demostrar el amplio horizonte que Serguei Mijailovich era capaz de integrar y que le lleva a madurar la evolución del cine hacia -- nuevas formas de expresión que trascienden la mera narración.

"Octubre" es la obra en que va a batallar, a ensayar es tas propuestas, el primer intento de "una nueva forma de obra cinematográfica -una colección de 'essays'- sobre la serie de temas que componen 'Octubre'" (2). Nacía así el film discursivo por oposición al film narrativo, caracterizado por el abandono completo del hecho y la anécdota: "Los acontecimientos de Octubre - (en ese rollo) (Eisenstein se está refiriendo a la secuencia de las bicicletas) no se perciben factualmente sino como conclusiones a partir de una serie de situaciones. No que los mencheviques 'canten' mientras se desarrolla el combate (una camino cinematográfico puramente de interrupciones) sino la miopía histórica del menchevismo. No que un marinero se tropiece con la alcoba de Alejandra Fiodorovna sino el 'ajusticiamiento' de la burguesía, etc. No una anécdota con la división salvaje sino 'acerca - de la metódica labor de propaganda', 'en nombre de Dios' se convierten en un tratado sobre la divinidad" (3)

Se trata pues de un cine de nuevo tipo, que reemplaza - "la exhibición del fenómeno por una deducción a partir del fenómeno y por un juicio sobre el material concretados en conceptos-acabados" (4).

Este es el salto de gigante que Eisenstein va a intentar que de el cine. En sus comienzos el nuevo instrumento había sido capaz exclusivamente de registrar lo que el mundo escribía a golpe de obturador sobre su película sensible. Luego aprendió a contar historias. Ahora se trata de infundirle la capacidad de pensar, de hacerle trascender el estadio de la descripción para elevarlo a las categorías abstractas del concepto y del juicio.

Para Eisenstein "Octubre" no es más que un primer paso en el camino que debe conducir hacia la culminación de las nuevas formas discursivas capaces de abordar la expresión cinematográfica de obras como el "Ulysses" de Joyce y "Das Kapital" de Karl Marx.

Nos han llegado, en particular, las dispersas notas que

entre el 12 de Octubre de 1.927 y el 22 de Abril de 1.928 consagró Eisenstein a esta prevista adaptación de la obra de Karl Marx que él concebía como "un tratado cinematográfico" (5).

A pesar de que concebía como fundamental el "principio de desanecdotalización" introducido en "Octubre" como un avance del "mañana" para "El Capital", todas sus notas (incluso, me atrevería a decir, sus películas y parte importante del cine soviético de esa época) viven en la necesidad de trascender la anécdota y la imposibilidad de hacerlo.

Serguei Mijailovich aún postulando "*la metódica de la palabra, la figura y la frase cinematográficas*" reconoce la necesidad de utilizar la anécdota "*como pretexto para desarrollar una serie de asociaciones con las fórmulas, generalizaciones y tesis sociales de 'El Capital'*". (6)

Para él esa anécdota debe ser trivial y a lo largo de esas notas recoge materiales de muy diversa procedencia que pueden servirle para ello: recortes de periódico, anécdotas contadas por amigos, obras de Barbusse, capítulos de Joyce ("*Joyce puede serme muy útil para mi propósito: ir desde un plato de sopa hasta las naves hundidas de Inglaterra*") (7). En efecto, un plato de sopa preparado por una esposa para su marido, una media agujereada de seda pueden ser pretextos discursivos a partir de los cuales desarrollar el proceso que va de lo particular a lo general, de la imagen al concepto. Incluso en su búsqueda de la más trivial de las ficciones llega a encontrar, aunque con efectos diametralmente opuestos, la fórmula zavattiniana que da origen al neorrealismo: "un día en la vida de un hombre".

Pero en suma, lo que a nosotros nos interesa es que de las palabras de Eisenstein surge la inevitabilidad de la anécdota. "*Llegué a la idea de esa intriga banal por una necesidad estructural*" (8). Pero todo lo banal que se quiera, todo lo pretextual -- que pueda hallarse, aún justificándola como punto de partida, como "*estímulo para la abstracción y la generalización*" (9), la "historiette" sigue estando presente.

A partir de ella se plantearán problemas nuevos de carácter estético relativos al salto cualitativo que supone el proceso de generalización, en relación a la naturaleza de las asociacio--

ciones simbólicas, burdas por ejemplo si se pasa de una cola de pan al mecanismo de especulación, más elegante y pura si se va de un botón al tema de la superproducción. Elegancia y pureza -- que, no obstante, parecen estar en razón inversa con su eficacia didáctica. "Dice Grisha (Grigori Alessandrov) que, en su forma virgen nuestro esbozo está siempre al alcance de todos. Después comenzaremos a convertirlo en algo accesible únicamente pour les raffinés" (10)

La sintaxis cinematográfica del concepto también es --- abordada en el curso de estas reflexiones en el sentido de que - "un fragmento de sentido equivale a dos fragmentos de montaje" - (11) que venía a ser lo mismo que ya formulase en la polémica -- con Pudovkin que refiere en "Film Form": "de la colisión de dos factores dados surge el concepto" (12)

El último de los grandes problemas que se plantean al calor de la concepción eisensteniana del cine intelectual es el que aparece representado por la antinomia razón-emoción que se resuelve reconociendo que esta última resulta "ineludiblemente obligatoria. Porque hay que emocionar y debemos hacerlo *quand-me me*" (13). Sería un trabajo interesante confrontar esta concepción con idéntica antinomia referida al arte nuevo en la concepción teatral de Bertolt Brecht.

Estas son en síntesis las hipótesis en que se cimenta esta concepción del cine intelectual que al compás de la evolución de la circunstancia histórica, técnica y personal de Eisenstein quedaron sin concreción práctica arrinconadas en notas de trabajo, como testimonio de la vitalidad creadora y la vasta inteligencia de su autor. No sabemos que hubiesen podido llegar a -- ser "El Capital" o "Ulises" si Eisenstein hubiese encontrado la posibilidad de llevarlos a cabo. No obstante tenemos "Octubre", esa forma nueva de obra cinematográfica donde encontraremos la materialización de estas propuestas en la producción de un texto distinto a todos los que hasta el momento conocía la historia -- del cine.

## XI.2. Génesis lingüística del pensamiento visual de Eisenstein:

### El primer tratamiento de "Octubre"

Para abordar el estudio de "Octubre" contamos con un material de excepcional interés: El script original de Eisenstein (más bien una sinópsis desarrollada) que ha permanecido inédito hasta hace una decena de años. Este texto nos permite aproximarnos al proceso de creación del film y lo que es más importante, poner de manifiesto la génesis de su pensamiento visual.

Lo primero que sorprende en el guión de Eisenstein es la forma elegida para su redacción. Frente a la escueta e impersonal prosa descriptiva que caracteriza al guión cinematográfico, el texto de Eisenstein aparece escrito en forma de poema, en una sorprendente prefiguración de lo que será más tarde la estructura de las imágenes del film.

Confirmemoslo en las propias palabras del realizador:

*"...trota, trota, la aguja de los segundos  
esperan los cañones del 'Aurora'  
los cañones de la fortaleza  
Esperan las metralletas, los fusiles, los revól  
Esperan la señal veres  
El bolchevique soldado continúa su línea:  
¡QUE SE VAYAN!  
¡EL EJERCITO NO ESTA CON ELLOS!  
Los destacamentos se acercan cada vez más al pa  
La tensión crece ..." lacio*

Se constata facilmente la proximidad a las formas de expresión de futuristas y formalistas rusos, a medio camino entre la prosa poética de Sklovski y el verso encendido de Maiakovski.

La demostración la ofrecen los mismos hechos contados por Maiakovski en su poema también publicado en 1.927, el año de "Octubre":

"En todos los vidrios  
golpes de piedra  
Son los cañones  
de la guarnición de Pedro y Pablo  
de nuestra fortaleza  
Y por encima de la ciudad  
estallaban los obuses  
golpeaban los de largo alcance del Acorazado Aurora  
Y apenas  
empezaron a rodar sus disparos  
sonoros y amenazantes  
en la fortaleza  
subieron los faroles  
señal convenida  
de la insurrección  
¡Abajo!  
¡Al asalto!  
¡Adelante!  
¡Al ataque!  
¡Pasaron!  
Por alfombras, por dinteles rosados  
Cada escalón  
cada recodo  
lo tomaban,  
pasando por encima de los junker  
Llenaban los aposentos  
como si entrara  
la furia del agua  
Corrían  
gritaban  
silbaban ..."

La forma poética del guión de "Oktiabr" nos trae a la memoria un concepto puesto en circulación por la teoría cinematográfica contemporánea: el de "cine poesía". Heredero precisamente de las discusiones de los directores soviéticos de la época aurea, el "cine de poesía" era junto al "cine de prosa" el-

resultado de la escisión del cine contemporáneo analoga a la crisis de la novela que produjo el "nouveau roman".

Su autor, el polifacético Pier Paolo Pasolini definía así el cine de poesía caracterizando un fragmento de "Prima ---- della Rivoluzione": *"Si tuviese que reproducir lingüísticamente el trozo de Bertolucci, tendría que recurrir a figuras típicas de la poesía..."* (14).

Pues bien, lo que sorprende en el caso de "Octubre" no es que una reproducción lingüística "a posteriori" justifique el empleo de figuras poéticas, sino que el film "a priori" ha sido concebido como un poema.

Entre paréntesis, esto permite aplicar a "Octubre" las determinaciones que Pasolini hacía extensibles al cine de poesía y que abrirán interesantes vías de investigación: *"La presencia del sujeto autor prevalece con mucho sobre la objetividad de la realidad"*. (15)

Pero por debajo de esta epidérmica caracterización es interesante penetrar aunque sea superficialmente en el análisis del texto de Eisenstein debido a su excepcionalidad en relación a la chata prosa descriptiva que suele caracterizar al guión cinematográfico. Una excepcionalidad que es fácil poner de manifiesto a partir del desglose realizado por "L'Avant-Scene" sobre la copia definitiva del film, en un fragmento próximo ya transcrito al del guión original: *"Rejas del palacio y tiro (balas -- trazadoras...) plano seguido de una serie de flashes del orador del Congreso que habla vigorosamente, manos que aplauden, la sala del Congreso entusiasta, pies que patean, delegados (hombres civiles o soldados, mujeres jóvenes o viejas); el orador, los -- pies; la artillería que tira; el orador, las metralletas en acción"*.

En definitiva aceptando que cada signo visual corresponde a un enunciado de la lengua (16) la transcodificación al lenguaje verbal de una obra cinematográfica no suele ser otra cosa que la simple yuxtaposición de una serie de enunciados elementales, normalmente de carácter asertivo. La traducción del enunciado icónico en un enunciado verbal de máxima simplicidad y la expresión de la relación de sucesividad creada por el montaje en -

una relación de yuxtaposición lingüística, se justifica por una convención lógica que no es preciso desentrañar.

Pero, frente a ella, el guión de Eisenstein se caracteriza, en el plano de la lengua, por una ampliación de la modalidad (fundamentalmente gracias a la presencia de enunciados interrogativos y admirativos) y la existencia de una extensa variedad de relaciones de subordinación.

Estas características aparecen manifiestas en el texto a través de una organización fuertemente retórica del discurso. Una simple descripción revela al menos la presencia de las siguientes figuras:

- Anáforas. Ejemplo:

"... mientras las multitudes famélicas no habían blandido los puños huesudos de las mujeres  
mientras las rudas manos obreras no habían parado las máquinas  
mientras de la tierra no habían salido los panfletos virulentos  
mientras que no había cesado el tiro de las trincheras hambrientas  
mientras que no se había levantado, blandido la mano amenazante..."

- Conversiones. Ejemplo:

"Y siempre, sin descanso, los destacamentos de combatientes - salen de Smolny - uno tras otro sin descanso, los hilos telefónicos electrizados llevan las órdenes - una tras otra".

- Concatenaciones. Ejemplo:

"El 'Aurora' está bajo presión, presto al combate. Presto al combate, la fortaleza de Pedro y Pablo"

- Largas enumeraciones dominadas por el asíndeton.

"En las prisiones a los pálidos prisioneros  
En las ciudades, las estepas, los campos  
a los georgianos, a los kirguises, a los finlandeses  
(...)  
a los generales,  
a los mercaderes,  
a los policías ..."

- Apostrofes.

"¡Al diablo los oficiales!"

- Interrogaciones retóricas.

- "¿Todos?"

¿Y las mujeres campesinas sin hombres?

¿Y los viejos del campo sin relevo?

¿Y los huérfanos sin padre?

¿Y los campesinos hambrientos sin caballos?

¿Todos?"

- Metáfora.

"Las colosales manifestaciones se agitaban en olas de océano

Ola tras ola, las masas obreras

ola tras ola, las masas campesinas, las masas de soldados

ola tras ola, venían a hinchar la suprema ola novena"

Es evidente que esta organización del discurso revela el intento explícito de elevar al cine por encima de la referencialidad de las imágenes, de hacerle avanzar de lo concreto a la abstracción, del relato al pensamiento, de la descripción al concepto. Se trata de hacer del cine una lengua dotada de la misma capacidad que el lenguaje verbal.

Solo una reducida parte de la configuración del guión inicial va a poder traducirse directamente en imágenes, en tanto que relaciones nuevas inexpressadas por las palabras brotarán del montaje. Sin embargo los problemas básicos del trayecto de la palabra a la imagen están planteados. Señalemos los más importantes.

- La metáfora visual. Volveremos sobre ella con detenimiento en el epígrafe "La expresión simbólica en 'Octubre'"
- La expresión concreta del singular genérico expresando colectividad y la necesaria individuación del plural.
- El intento de expresión de las relaciones de subordinación -- temporales y adversativas a través de la concepción dialectica del montaje.
- El papel estructurador, regularizador y cadencial de la anafora.
- La insinuación de las relaciones del contenido creadas por el montaje e incluso por el ritmo a través de la enumeración y -



el asindeton: "Cañones, metralletas, marinos, brownings, soldados, fusiles, guardias rojos, todo está preparado"

- El intento de crear una sintaxis proporcional del cine a través de la relación entre dos materias de expresión, el lenguaje verbal y las imágenes. Esta sintaxis está abierta a -- múltiples variantes (en mayúsculas los textos escritos previstos por los intertítulos):

- POR EL SOVIET han votado los marinos ... POR EL SOVIET han votado el ejercito ... POR EL SOVIET se han levantado miles de manos ... POR EL SOVIET tonaban las cinco escuadras de los cinco mares rusos.
- La imagen en función de sujeto: Los soldados de la división salvaje y los bolcheviques de Smolny HAN CONFRATERNIZADO.
- La imagen en función de verbo: CONSIDERANDO LOS ACONTECIMIENTOS fué tomada la decisión del LEVANTAMIENTO ARMADO.

En definitiva en ante-guión de "Oktiabr" revela que el pensamiento visual de Eisenstein está estructurado en función de las categorías del lenguaje verbal, que su concepción estilística (retórica en el sentido más generoso de la palabra) -- puede ser traducida a los conceptos utilizados por el discurso metalingüístico y que el proyecto creativo, la asociación de elementos singulares que produce el discurso no nace de manera absoluta en el acto del rodaje o en la sala de montaje, no procede por relaciones visuales directamente experimentadas, sino que se conforma en la lengua para traducirse después a imágenes, aunque en este trayecto se genere un discurso nuevo, imprevisto, unas nuevas relaciones de significación que responden en definitiva a una especificidad propia: la de la obra -- fílmica. Eso es precisamente lo que vamos a comprobar en los epígrafes siguientes, pero no sin antes dejar sentado que la validez de las afirmaciones que acabamos de hacer está circunscrita exclusivamente a la obra de Eisenstein que estudiamos y no, como pretenden algunos teóricos al conjunto de la expresión fílmica. Concluir que la creación cinematográfica responde a procesos de tipo lingüístico es una afirmación que no me atrevo a arriesgar. Si lo hago en el caso de "Octubre" es por-

que la abundancia de testimonios y la concepción matriz de la sintaxis de la cine-lengua, ofrecen datos elocuentes para cimentar la hipótesis.

### XI.3 La tensión entre lo diegético y lo discursivo.

Es de rigor comenzar este capítulo reconociendo la deuda metodológica contraída en el análisis de "Oktiabr". En primer lugar con el monumental trabajo de Marie Claire Ropars, Michel Lagny y Pierre Sorlin, quienes desde 1.972 han trabajado sobre el film. Su primer proyecto preveía cuatro volúmenes de los que hasta ahora conocemos solo dos publicados en los años 1.976 y 1.979.

Junto a este trabajo hay que señalar, por supuesto, los propios escritos de Eisenstein referidos a "Octubre", aunque en este caso el material sea menos abundante que el que disponemos sobre otras obras suyas, particularmente "El Acorazado Potemkin" y "Alexandr Nevski".

Fundamental ha sido también la aplicación de aspectos del trabajo de Weinrich "Estructura y función de los tiempos en el lenguaje" coincidentes con categorizaciones hechas por Benveniste en sus "Problemas de lingüística general" y cuya aplicación al cine me fue sugerida por el libro de Gianfranco Bettetini "Tempo del Senso", donde sin embargo "Octubre" apenas era mencionado pese a la literalidad con que encajaba en las premisas del análisis. Cumplido este obligado reconocimiento podemos adentrarnos en las profundidades del análisis.

Lo primero que hay que hacer es caracterizar el discurso de conjunto del film como una tensión entre lo diegético y lo discursivo (17). Recordemos de paso la diferencia existente entre el discurso de conjunto del film y las formas discursivas que pueden articularse en su interior. Los autores del trabajo colectivo de la Universidad de Vincennes, han definido estos dos polos en tensión en función de la temporalidad. Formas diegéticas serían aquellas en las que "una acción puede ser referida o reconstruida en continuidad espacio-temporal", formas discursivas aquellas en las que la tem-

poralidad de la escritura fílmica llega a ser autónoma e invita a evaluar el proceso del film según la lógica única de un trayecto irreductible a la cronología. (18).

A mi, en cambio, me ha parecido de mayor utilidad caracterizarlas simplemente como dos actitudes frente al discurso - para lo cual la pareja diegético-discursiva podría ser denominada con ventaja desde el punto de vista de la claridad como lo hace Weinrich: relato/comentario (19). O quizás mejor aún en términos de Benveniste (20) historia/discurso, aprovechando, un poco por los pelos, el valor polisémico de la palabra historia, (aunque en este caso habría que escribirla con mayúscula) tan perfectamente adaptado a las características del film.

Pero lo importante es que esa tensión diegético-discursiva deviene estructura, se traduce en texto, se organiza materialmente. Y al hacerlo no va a hacerlo según un criterio único, según una modelidad previamente fijada, según un principio estructurador.

No va pues a responder a ninguna de las modalidades que Bettetini ha analizado. No se trata de un texto fundamentalmente narrativo en el que el comentario adopta el papel de juicio sobre los elementos del mundo narrado, entre otras cosas porque tal y como está aquí considerado, en la perspectiva de englobar a la mayor parte de la producción cinematográfica y de la ficción televisiva, la palabra comentario parece más bien referirse a comentario explicitado verbalmente, que si bien es de importancia fundamental en el film que analizamos, no podría aplicarse sin riesgo de dejar fuera el comentario de las imágenes.

Tampoco en "Octubre" el relato es un pretexto discursivo (aunque las palabras del propio Eisenstein que encabezan el capítulo revelen esa intención última). Y desde luego, tampoco se caracteriza por la ausencia de relato y la organización de todo el aparato enunciativo como comentario no subordinado a lógica narrativa alguna (21). Algo más sutil para encarar el texto sería la noción de relato comentador ("racconto commentativo") (22), aquel en el que el narrador "cuenta como si comentase" (23) aunque para nada tenga que ver con las técnicas enunciativas del film de "suspense" sobre las que Bettetini prefigu

ra su análisis y tampoco nos sirva para caracterizar el discurso de conjunto del film.

Digamos que "Octubre" utiliza todas estas técnicas sin dejarse definir por ninguna de ellas. De ahí la relativa asistematicidad, la aparente desorganización del tejido textual, la "imperfección" que casi todos los críticos han señalado frente a la "unidad orgánica" del Potemkin. Pero también de ahí la extraordinaria riqueza del film, su capacidad de sugerencia, su permanente juventud, su contradictoria apertura. Desde un punto de vista evolutivo podríamos definir "Octubre" en la perspectiva del vasto y nunca realizado proyecto textual de Eisenstein como un estadio histórico entre el texto puramente narrativo, la subordinación absoluta al desarrollo de la ficción y el puro discurso visual al que Eisenstein reservaba al futuro de la evolución del lenguaje cinematográfico.

Hay un hecho sobre el que quiero llamar la atención y que cuadra magníficamente con la situación que ve nacer "Octubre": Es la identificación que hace Weinrich de la situación narrativa con la actitud relajada opuesta a la tensión que caracteriza al mundo comentado (24).

Se me ocurre que acaso nadie ha definido tan exactamente la distensión narrativa como Conrad en su "Lord Jim" cuando introduce a Marlow el "Yo testigo" (I as witness) de tantos de sus relatos utilizando la ya clásica tipología de Friedmann. Escuchemosle:

*"Y a propósito, Charlie, amigo mío, nos has dado una comida estupenda y, como consecuencia a estos señores les parece ya que hasta la más tranquila partida de naipes es ocupación harto tumultuosa para ahora. Prefieren tenderse en tus excelentes sillones y pensar para su sayo: '¡Al diablo con todo lo que supone algún esfuerzo! - ¡Que hable Marlow!'*

*"¡Que hable!. Pues bien: sea. Y no es muy difícil cuando se trata del joven Jim; después de un banquete; a doscientos pies sobre el nivel del mar y con una caja de cigarrillos al alcance -*

*de la mano; en un bendito anochecer, con aire-fresco y a la luz de las estrellas, capaz de hacernos olvidar que no vinimos a este mundo - más que a sufrir y que hemos de abrirnos paso como podamos ..."*

Frente a esta actitud coloca Weinrich la tensión corporal y espiritual como característica dominante de la "situación comunicativa no narrativa", nos habla del compromiso del hablante, de su discurso como "un fragmento de acción que modifica el mundo en un ápice", del carácter "peligroso" del discurso no narrativo. Afirmaciones todas que no pueden corresponder mejor al clima social y personal en que se gesta la obra cinematográfica de Eisenstein.

En efecto, nos encontramos en una situación histórica-excepcional: el triunfo de la primera revolución proletaria de la historia libera enormes cantidades de energía acumuladas durante el antiguo régimen. El derecho a la utopía, el hecho de estar asistiendo, mejor aún, de sentirse protagonizando una experiencia nueva, genera en amplios sectores de la sociedad rusa una desbordante esperanza, una excepcional creatividad. Los artistas no permanecen insensibles a este gigantesco esfuerzo de transformación social. Hombres como Maiakovski, Kandinsky, Malevich, Tatlin, Chagall, Gabo, Pevsner, Esenin, Kulechov, Vertov, Eisenstein, Pudovkin, Sklovski van a unir el destino de su arte al destino de la Revolución. Frente a la *æsepsia* del artista indiferente a la marcha de la historia, estos hombres -- van a tomar partido, van a poner sus plumas, sus pinceles, sus cámaras y sus tiralíneas al servicio del nuevo régimen, de la nueva sociedad. Una vez más Maiakovski es quien lo expresa con su voz inimitable en su poema, de 1.926, "De vuelta a casa":

*"No quiero*

*floreecer como una florecilla en los campos  
como ramitos*

*de arveja, reseda y adormidera  
que se arrancan*

*después de los trabajos del día.*

*Quiero*

*que la comisión planificadora del Estado  
fije cada año  
mi tarea  
en calurosos debates  
basandose en austeras hojas de balance*

*Quiero*

*que mi pluma conste en la lista de las  
armas"*

El arte se compromete con la Revolución, pero su compromiso es activo, militante. Parafraseando la tesis XI contra Feuerbach, no se limita a interpretar el mundo, quiere contribuir a transformarlo. El arte se identifica con la propagación de la esperanza, con la difusión de las transformaciones sociales, con la expresión del cambio histórico. La primera tarea del artista combatiente es la defensa de la Revolución, defensa frente a la incompreensión generalizada de los Estados europeos, frente a la intervención extranjera y el aislamiento internacional, pero defensa también frente a los que en el interior de la joven Unión de Repúblicas trabajan por la involución, con las armas o con las ideas, en el agudo proceso de lucha de clases que se sigue desarrollando durante los primeros años, a pesar del intenso poder coactivo del Estado. No olvide mos, al mismo tiempo, la importancia que la teoría asume en el proceso de la estructuración de la nueva sociedad. El tiempo de la acción es también el tiempo de las palabras, y no solo tiempo de pausada reflexión sino de encendida polémica, de caluroso debate. A los artistas concierne sentar las bases de la nueva cultura proletaria. Con libertad e independencia del poder político (que aunque interviene en el debate no trata de erigir en criterios oficiales sus opiniones) teóricos y artistas van a emprender la tarea de alumbrar un arte nuevo, en áspera batalla dialéctica: formalistas, constructivistas, futuristas, productivistas y realistas, militantes del Proletkult, del LEF o de la RAPP van a dar lugar a un debate estético y -- una creatividad artística de una enorme riqueza y profundidad--

en medio de una lucha de ideas, que duda cabe que a veces dogmática, pasional y equivocada, pero siempre generosa y vuelta a los supremos intereses de la utopía.

Hasta que el estalinismo en la década de los treinta, unificando las organizaciones de escritores y artistas y elevando el realismo socialista a método creador de la literatura soviética, sentencie coactivamente el proceso y ponga fin al sueño. (25)

Se entenderá que este clima es antagónico a la distendida indolencia de Marlow frente a la inmensidad azul de las noches del Golfo de Birmania. Se comprenderá por qué el joven cine del joven Estado es poco propicio a abandonarse a la narración, a la asepsia de la historia, y exige en cambio el comentario, la intervención apasionada, el discurso.

Evidentemente esta actitud no deja de tener influencia sobre la revelación del sujeto de la enunciación, cuya presencia se hace más evidente: sus huellas son más numerosas, más detectables. Y en estrecha conexión con este fenómeno, un hecho que no sabríamos separar de él: la puesta al descubierto del trabajo textual, que tanto ha interesado a una parte importante de la crítica moderna y su recíproco: el alejamiento de la impresión de realidad que curiosamente lejos de intervenir la emoción, la intensifica pero, por sus propios contenidos, la reconduce al pensamiento y a la acción a través de un brechtiano antibrechtismo (26).

Pero basta de planteamientos generales. Hay que ir al texto, bucear en él para encontrar la corroboración de estas hipótesis.

El film comienza con la Revolución de Febrero. Pero de ninguna manera podemos afirmar que se trata de una narración de los acontecimientos que llevaron a la caída del zarismo. Las primeras imágenes, el desmembramiento de la estatua de Alejandro III están afectadas de una fuerte carga simbólica que quiere expresar el desmoronamiento del zarismo.

Las imágenes que siguen, una alternancia con base en el metropolitano de Novgorod, se descodificarían aproximadamente con el siguiente significado: la burguesía (no los burgueses)

ses), la iglesia (representada por el metropolitano), los burócratas, los políticos, el Ejército, están contentos y aclaman al Gobierno Provisional.

Siguen los planos en que los soldados fraternizan a través de las trincheras y diversas series encabalgadas: representantes del Gobierno Provisional, bombardeos en las trincheras, obreros en la fábrica, colas del hambre. Su descodificación discursiva es explicitada por los intertítulos: "Todo es como antes, el hambre y la guerra".

En definitiva queda claro que la transcodificación del film al lenguaje verbal (lo que de alguna forma es decir tanto como a las categorías lógicas del razonamiento) se hace no en forma narrativa (secuencia descriptiva de acontecimientos históricos) sino en forma discursiva (interpretación de esos acontecimientos) con el telón de fondo del enfrentamiento de dos concepciones de la historia.

El film continua en una secuencia narrativa: la llegada de Lenin a la estación de Finlandia el día 3 de Abril de 1917. Varios hechos sin embargo aportan a la secuencia de la pura narratividad. En primer lugar la concatenación con la secuencia anterior a través de una adversativa: Todo es como antes/hambre, guerra/Pero/en la estación de Finlandia el 3 de Abril/El/Ulianov/Lenin. En segundo lugar la presencia de un símbolo diegético como es el proyector, cuyo significado vería perfectamente expresado en la primera sinópsis argumental: *"En esta obscuridad/en esta noche sin un destello de esperanza/súbitamente ... una luz/Un rayo de proyector, otro, un tercero/-Las flechas de luz se ha movido, barriendo, iluminando de cabo a rabo un mar humano/ante la estación de Finlandia/Iluminando-las caras de siete mil obreros y soldados que se movían hacia-la luz ..."*

Por último, el carácter de los intertítulos exponiendo a través de ocho letreros el programa bolchevique puede hacernos concluir muy legítimamente que esta secuencia es el pretexto en el discurso de las imágenes para la exposición de dicho programa.



Del 3 de Abril saltamos a las jornadas de Julio. La lógica de las implicaciones sobre las que se articula el discurso fílmico plantea aquí una curiosa relación causa-efecto: las consignas gritadas en la manifestación son directamente las que Lenin acaba de exponer en la estación. Podría discutirse el alcance de esta implicación: Si se plantea como una consecuencia directa de la presencia de Lenin, si supone simplemente una bolchevización de las consignas.

De todos modos frente a la riqueza acontecimental del levantamiento prematuro de Julio, Eisenstein procede a una primera selección de acontecimientos. Manifestaciones, discurso de un orador bolchevique considerando prematuro el levantamiento, ametrallamiento de la manifestación en el ángulo de la Sodovaia Nevski, furor antibolchevique de la burguesía triunfante, apertura por orden del gobierno de los puentes sobre el Neva que -- cortan los barrios obreros del centro de la ciudad, arresto del primer regimiento de ametralladores por su solidaridad con los trabajadores y el asalto a la sede del Comité del Partido Bolchevique.

Dos motivos, sin embargo, dominan el segmento: la agresión de los burgueses de Petrogrado al joven obrero que porta el estandarte y las imágenes de la joven de larga cabellera y el caballo blanco abatidos al borde de los puentes que se abren. Dos casos a través de los que se opera una reducción simbólica-excepcional sobre el relato presuntamente documental de los hechos, y que muestran precisamente hasta qué punto lo particular se impone sobre la generalidad de la crónica, hasta qué punto la anécdota desborda a la Historia por motivos de eficacia simbólica. La veracidad de ambos hechos es problemática, su verdad a nivel de discurso cinematográfico, sin embargo se alinea al lado del dato preciso históricamente comprobado. En el primer caso, el del obrero linchado, las imágenes plasman, mejor que -- hubiera podido hacerlo cualquier otra imagen o explicación extraída de la crónica de los hechos, el estado de la relación de fuerzas y las relaciones entre clases. En el segundo caso, la bella secuencia del caballo y la joven, no encontramos más jus-

tificación para la insistencia en el motivo que la fuerza plástica que se deriva de él. Motivación que quizás resulte extraña en el contexto de la férrea organización discursiva del film, - donde la belleza aparece como consecuencia y no como causa de - la producción textual, pero que no choca en absoluto ni con la concepción genética de la imagen poética (aunque no será precisamente el cine soviético sino el surrealismo quien la eleva a una autosuficiencia no necesitada de precisión significativa) ni, por otra parte, con la profunda sensibilidad visual demostrada por Eisenstein. Así, la brutalidad en el caso del obrero apaleado y la belleza, no exenta de horror, en el segundo, aseguran la eficacia simbólica de ambos motivos que se incorporan de pleno derecho, al discurso de los hechos de Julio.

Tras el análisis de las jornadas de Julio, el relato se interrumpe para entrar de lleno en el terreno del análisis del poder de Kerenski. La ironía de los intertítulos, el fuerte simbolismo (justificado a partir de los elementos del entorno) y en menor medida la distorsión del montaje y del ritmo y la deformación expresiva de la gestualidad ritual son las armas de que se vale Eisenstein para proponernos su discurso sobre Kerenski, sobre el poder burgués y sobre la relación entre el viejo y el nuevo régimen: La escalera interminable, la sucesión de títulos acumulados por Kerenski, la estatua que tiende su corona de laurel, la exageración de los códigos de etiqueta, el pavo metálico que gira y abre la cola nos dan la medida de la extrema subjetividad del discurso, de su apartamiento de los cánones habituales del relato sobre el que incide la interrupción - alternante de los prisioneros que la democracia mantiene encerrados y la presencia ausente de Lenin a través de la imagen de su cabaña y que se completa a través de la comparación Kerenski - Napoleón, de su acomodo al lujo del Palacio de Invierno y de la imagen simbólica de la licorera coronada por la corona imperial.

De Kerenski, una sirena de fábrica en acción encabalgada con la secuencia anterior, nos transporta a la Kornilovtschi na. De nuevo un discurso fuertemente simbólico suplanta el relato de los acontecimientos. La proclama de Kornilov "en nombre -

de Dios" da el pretexto para la secuencia tradicionalmente llamada "el carnaval de los dioses" en que en rápido montaje alternan iconografías cristianas, budistas y animistas. El intertítulo -- "en nombre de la patria" da ocasión a mostrar el concepto de patria del salvador: medallas y recompensas militares reposando sobre un cojín. El peligro que supone es expresado simbólicamente: la estatua que vimos derribar a la multitud de Petrogrado en las primeras imágenes, se reconstruye sobre su pedestal. Kornilov es comparado a Bonaparte y a su vez enfrentado a Kerenski: "Dos Bonaparte" reza el intertítulo y la imagen nos muestra las dos estatuas frente a frente. La derrota del pronunciamiento militar y sus causas son insinuadas simbólicamente: Mientras Kerenski se derrota impotente sobre la cama, un autotanque blindado se lanza sobre la cámara: La estatuilla de Napoleón aparece rota en mil pedazos. Y del símbolo al acontecimiento a través de una narración escueta en sus líneas de exposición y dotada también de una concepción simbólica que permite eludir la estricta enumeración de los acontecimientos: el gobierno impotente (Kerenski sobre la cama del zar) los bolcheviques aseguran la defensa de Petrogrado (abren las prisiones, distribuyen las armas) la división salvaje es detenida (las vías cortadas, la propaganda bolchevique distribuida) bolcheviques y tártaros confraternizan (bailan juntos)... "Y el general Kornilov es arrestado" (la estatua de Napoleón rota en pedazos)

Del fracaso del golpe militar de Agosto, saltamos como en las páginas de un libro de historia general, a la Revolución de Octubre, que es a mi modo de ver la parte más estrictamente diegética: Será la ficción quien organice el desarrollo filmicopese a que esta continuidad se vea salpicada de frecuentes interrupciones discursivas.

La elipsis entre los sucesos de Agosto y los de Octubre se colma a partir de un segmento acronológico en la más pura tradición didáctica ("Proletariado aprende a servirte de un fusil") que simboliza e introduce el entrenamiento militar y la preparación para la insurrección por parte del Soviet de Petrogrado.

En apretada síntesis asistimos a los acontecimientos de Octubre: la decisión de la fecha definitiva, la preparación por-

parte de Comité Militar Revolucionario. La narración aparece centrada en dos lugares diegéticos que simbolizan los dos poderes - en litigio: El palacio Smolny donde se celebra el 2º Congreso de los Soviets y el Palacio de Invierno sede del gobierno. La acción culmina en la toma del Palacio de Invierno y el derrocamiento del gobierno provisional y el anuncio por parte de Lenin desde la tribuna de oradores del congreso de que la Revolución obrera y campesina se ha consumado.

Lugares ambos multiplemente desdoblados: la sala del -- Congreso, la puerta de Smolny, los pasillos, los despachos; los alrededores del Palacio, las puertas, la sala de reuniones del -- Gobierno, las cavas, las habitaciones de la familia imperial, etc

El dominio de ambos espacios no impide que asistamos al progreso de la insurrección en la ciudad y a la tímida organización de la defensa del gobierno provisional. La rada del Neva, -- los puentes levadizos, los establos de los cosacos, escenarios -- de otros tantos sucesos completan el despliegue de acontecimientos cuya articulación es capaz de darnos la medida de la vasta y compleja heterogeneidad que supone todo proceso revolucionario. -- Heterogeneidad que revela, no obstante, una voluntad unificadora a través, por un lado, del viaje sin destino de Kerenski en un -- coche con bandera americana y en busca de la organización de la -- defensa del gobierno y por otro lado de la cuidadosa planificación del Comité Militar Revolucionario que traza señales sobre -- un mapa de Petrogrado cuya concreción nos dan a continuación las imágenes. Nos hallamos pues en presencia de un criterio de organización narrativa de carácter espacial, marcado por la contigüidad de los lugares antes que por la continuidad de los sucesos.

Con todo debe quedar claro que la descripción de los sucesos de Octubre está dominada por la narración de los acontecimientos. Las intervenciones discursivas son más puntuales en relación al vasto conjunto del segmento: Básicamente se concretan en la aparición de arpas, balalaikas y de un angel barroco para descalificar las intervenciones de los oradores mencheviques, -- los planos de ruedas y piñones de bicicletas que simbolizan la -- adhesión al Soviet de los ciclistas y los arcanos juegos en la organización de los vasos (en fila, en circulo, en triángulo) de

los ministros del gobierno provisional.

No obstante es evidente que, aunque la progresión temporal que culmina en la consumación de la insurrección puede ser seguida, no es la estricta referencialidad al orden cronológico de la historia lo que organiza el relato. De otra parte la insistencia de Eisenstein en determinadas secuencias va más allá de la crónica para aventurarse en los terrenos del análisis psico-sociológico. Tal es el caso de la "toilette" de las mujeres del Batallón femenino en el billar de Nicolás II, la reacción de una de ellas ante el Beso de Rodin, o la sorpresa de los marinos bolcheviques en su exploración de la intimidad en la habitación de la zarina.

#### XI.4 La expresión simbólica y los objetos en "Octubre".

El epígrafe anterior nos ha permitido revelar el itinerario profundamente simbólico del discurso de "Octubre". Al examinar el entrelazamiento entre discurso y relato a lo largo del film confío, de paso, haber mostrado la densidad simbólica del film. No podía ser de otra manera: un cine que aspira a "apoyar y dirigir todo el proceso del pensamiento" (27) y a sobrepasar la exhibición del fenómeno por la deducción y el juicio concretados en conceptos, tiene necesariamente que recurrir a la simbolización para trascender la mera descripción a partir del contenido de las imágenes.

El problema está en determinar, o al menos bosquejar, el alcance de esta expresión simbólica en "Octubre", que trasciende con mucho el de los símbolos (objetos en función simbólica) que fundamentan el nivel discursivo. En efecto, no solo en "Octubre", en todo tipo de cine, aún en el que más directamente aspira a trasladar los contenidos de la realidad, alcanzamos a encontrar no solo las trazas sino la expresión concreta de formas simbólicas de significar: Nuestro comportamiento, nuestra vida, obedecen muchas veces a pautas simbólicas. Trascendiendo la expresión en imágenes, cualquier forma de expresión, desde el coloquio verbal a las más elaboradas y complejas, revela una vocación de atenerse a pautas simbólicas, incluso a pesar muchas

veces de su propia intención. Esa capacidad para lo simbólico - es, en último extremo, remitiendonos a Cassier, uno de los fundamentos esenciales de nuestro ser hombres.

Pero no es este el lugar para abordar el problema apasionante de la producción de formas simbólicas y de su categorización. Atreverse en estos terrenos : requería abarcar un campo que se identifica con la suma del saber todo: el arte, la religión, el mito, la ciencia, la historia, la filosofía y otros -- tantos sistemas simbólicos serían los campos privilegiados de este proyecto. Si hemos ascendido a estos niveles de generalidad ha sido para mostrar la complejidad y magnitud del problema al que vamos a enfrentarnos y para dejar claro que lo mucho que en este problema queda por hacer, (la dispersión de las contribuciones, su frecuente contradicción, los numerosos vacíos) privarán a esta concreta reflexión nuestra de unos cimientos que, en cambio, frente a otros problemas, mejor estudiados y de más - fácil formalización, han redundado en beneficio de la penetración investigadora que esta Tesis intenta llevar a cabo.

Volviendo al terreno de la expresión cinematográfica - resulta evidente que el puro que fuma el tío Joe Grandi durante su entrevista con Mrs Vargas en "Sed de Mal", el contrapicado final de Olivia de Havilland en "La Heredera", el baile de Madge en "Picnic", las medias de seda de Gloria en "Danzad, danzad malditos", la escalera de la mansión Amberson, los grandes-espacios abiertos de "Fort Apache", la ubicación nocturna de muchas escenas de "The Big Sleep", o la contraposición, en los niveles de la estética corporal de Orson Welles y Charlton Heston en "Sed de Mal", encubren a muy diversos niveles de generalidad significaciones simbólicas.

Con más razón aún debía esto suceder en "Octubre": su voluntad de poema nos sitúa en un terreno apropiado para la libre floración de símbolos lejos de las exigencias de la verosimilitud referencial.

El proceso de simbolización comienza en el acto mismo de la selección de lo real a partir de la cual se gesta la obra cinematográfica; de esa voluntad creadora surgirán tiempos sim-

bólicos, espacios simbólicos, actos simbólicos, registros simbólicos.

Tratar de abarcar en su conjunto este amplio trayecto, obligaría a remitirse casi a una ontología del cine que rebasa los límites de este trabajo y que debería hacerse a partir de un corpus diferente y sobre premisas específicas.

Vamos a limitarnos pues a lo que verdaderamente distingue el sistema de "Octubre" de los demás discursos hasta ahora conocidos por el cine: la constancia de la presencia simbolizada a través de los objetos, su intento por poner en pie una retórica de la imagen que amplie las posibilidades de significación del instrumento cinematográfico y que, como ya vimos, se encontraba en la raíz misma de su génesis (ver el primer script)

Trazar el inventario topológico sería fatigoso. No obstante no me resisto a recordar las principales imágenes: Estatua de Alejandro III, el proyector que ilumina la oscuridad en la estación de Finlandia, la estatua que tiende a Kerenski su corona de laurel, el pavo mecánico, el candado, las diversas estatuillas de Napoleón, la disposición de los vasos de los ministros, el --carro blindado que "destroza" a Napoleón, el llamado "Carnaval de los Dioses", la licorera imperial, el sueño de Kerenski, los fusiles que se amontonan en el suelo, los angeles, arpas y balalaikas que contrapuntean el discurso de los oradores mencheviques, los relojes del Palacio de Invierno, el obrero dormido sobre el trono de los zares. Presencia más que determinante en el discurso de "Octubre" como para motivar la importancia de su análisis.

En primer lugar en orden a la determinación de su naturaleza como figuras. Tengase en cuenta que aunque hayamos insistido en la naturaleza simbólica de la expresión, la palabra símbolo no ha aparecido ni una sola vez, ya que el símbolo no es --más que una de las múltiples formas en que se expresa el imaginario humano.

"Octubre" es básicamente el terreno de la metáfora, de la comparación, de la imagen (en el sentido retórico del término pese a que la polisemia acentuada en los terrenos de la investigación fílmica aconseja utilizar con prudencia el concepto).

Pero, en efecto, si el discurso de "Octubre" trasciende el mero relato se debe en muy buena parte a esa presencia de contenidos que, entrando en relación comparativa o alzándose en sustitución autosuficiente, son capaces de segregar un nivel de conceptualización explícita que hasta ahora era extraño al cine.

Sustitución y comparación son las dos únicas operaciones aislables en el terreno de esta forma concreta de la retórica de las imágenes. La yuxtaposición de los planos por el montaje, la inexistencia de un nexo lógico entre los términos relacionados, impide establecer una gradación (identidad, comparación) como la que podemos llevar a cabo en el lenguaje verbal. El terreno de la metáfora fílmica se ~~con~~struye sobre esta indeterminación. El proyector, el juego de las estatuillas de Napoleón, las arpas y balalaikas son ejemplos típicos de esta forma de la metáfora visual. En algunos casos ¿trasciende la metáfora en símbolo?. A mi juicio sí. Pero no, como podría pensarse por fijación del significado sino, sobre todo, por extensión. Me explico: Las arpas expresan un juicio concreto sobre el discurso concreto de un orador. La estatua del zar en cambio, la imagen del obrero dormido sobre el trono de los zares, alcanzan por su extensión la expresión de totalidades de mayor envergadura: el desmoronamiento del "ancien régime", la sustitución del poder de los zares por el poder obrero.

Hay que notar, al mismo tiempo, el papel económico de esa simbolización: la concisión material de la abstracción permite ahorrar largos trayectos narrativos que, para alcanzar idéntica eficacia, hubiesen necesitado un prolijo relato de acontecimientos. Piénsese, si no, en la secuncialización necesaria para llegar a una descodificación análoga (derrocamiento del poder de los zares) a la que nos trasmite la sola imagen del desmoronamiento de la estatua.

El propio Eisenstein lo hizo notar así en sus ya aludidas notas sobre la adaptación cinematográfica de "El Capital", al oponerse a la crítica de Gusman y de los temores de Alessandrov y revelando la diferencia en cuanto a la economía de medios que requiere la recreación sensorial frente a la construcción in



telectual, para terminar, más adelante, recordando que "los dioses" (el llamado "carnaval de los dioses") cupieron en quince metros.

Una gran escisión se abre en la distribución de las imágenes retóricas: la fundamentación o no del término metafórico en la diégesis. En la mayor parte de los casos las imágenes se crean a partir del propio inventario de los elementos materiales prefílmicos (la estatua que tiende la corona de laurel) o de los que, por lo menos, resultan a primera vista coherentes con el universo diegético: el pavo metálico, las estatuillas de Napoleón. Un análisis más detallado nos llevaría sin duda a preguntarnos qué hacían las estatuillas de Napoleón en el palacio de una de las más vetustas y absolutas monarquías del orbe. Y sin embargo no resulta extraño, ya sea por la relación explícita que Eisens-tein establece con el término metaforizado (en este caso Kerenski también cruzado de brazos) o por su coherencia con la constelación de objetos que describen el viejo mundo (28)

En otros casos en cambio el término metafórico se halla manifiestamente fuera del universo diegético, caso de las arpasituadas, además, sobre fondo negro para hacer más evidente su descontextualización. Pero fundamentados o no en la diégesis, en ningún caso llegamos a cuestionar la legitimidad de este procedimiento, pese a la extorsión que supone con respecto a los modos narrativos a los que estamos acostumbrados. No se trata de que el discurso engendre su propio verosímil, sino de que trascienda la noción de verosimilitud en aras del supremo interés de la expresión abstracta.

Muchas de estas imágenes retóricas podrían ser tachadas en su concepción de elementales: la comparación Kerenski-pavo o Kornilov-Napoleón, resultan trascodificadas en su connotación primaria de una notable pobreza y de una ingenuidad tosca. ¿De donde nace entonces su fuerza poética, su eficacia expresiva, su complejidad, su alto valor artístico?. Evidentemente de un hecho bien conocido, generalizable a todos los lenguajes, en que operan categorías simbólicas: de su refinada elaboración estética, que en este caso se circunscribe a la puesta en juego de las po-

tencialidades plásticas del encuadre y de la explotación de sus posibilidades de relación a través de las modalidades de su temporalización discursiva: reiteración, ritmo, oposición, etc.

Y, si hemos puesto de manifiesto la importancia de los procesos metafóricos, no conviene dejar en olvido el papel similar reservado a la expresión metonímica y más precisamente sinecdoquica (el propio Eisenstein había teorizado ya su uso en relación a la secuencia del monóculo del Potemkin) (29). La imagen del candado, de la cabaña, de los fusiles que se amontonan, revelan esta otra dimensión esencial del pensamiento simbólico de S. M. Eisenstein.

Ambas direcciones nos sitúan ante la necesidad de un despliegue significativo en los amplios e inagotables dominios de la connotación. Así el candado que cierra las celdas en que se encuentran los soldados arrestados por su solidaridad con los trabajadores no solo supone ese candado en concreto sino a través de un despliegue gradual del proceso significativo representa en último término la imagen viva de la República burguesa nacida a raíz de la Revolución de Febrero. Como la metáfora de Napoleón trasciende al personaje para plasmarse como metáfora de la tentación autoritaria, del poder absoluto.

Las vías intuitivas de la asociación de imágenes van más allá de la unívoca descodificación de los procesos lógicos: son intuición creada al margen del discurso de la razón y capaz de superarle. La asociación del campanario, el fresco de San Sebastián, Buda, un sabio tibetano, y una máscara animista en su concatenación rítmica, "hechos con el corazón", en la mesa de montaje es la expresión de un discurso sobre el fetichismo que se constituye fuera de las necesidades del relato.

De ahí también al margen de la ambigüedad en que opera la retórica visual de Eisenstein. Pese a su voluntad teórica y razonadora "a posteriori", secuencias como la de la varia disposición de los vasos de los ministros muestran un desciframiento equívoco que en cierto modo se opone a las exigencias de claridad univocidad y transparencia didáctica que el carácter del film y la concepción dominante del cine en la joven Unión de Repúblicas parecía presuponer y que demuestra bien a las claras la escisión

entre el progreso de la expresión y su caracter masivo.

#### XI.V La palabra de "Octubre"

Al analizar el pre-guión de "Octubre", detectábamos ya en intento de crear una sintaxis proposicional del cine en la mu tua relación de complementariedad de las imágenes y las palabras, que nuevamente viene a poner en solfa esa idealista tesis de la universalidad del cine mudo. Es cierto que el propio caracter de los intertítulos exigía por si mismo formas narrativas apoyadas fundamentalmente en el desarrollo de la acción y por tanto más fácilmente comprensibles que las películas sonoras en que las -- nuevas posibilidades abiertas por la incorporación sincrónica de la palabra hicieron centrar sobre ésta buena parte del peso de -- la progresión narrativa. Sin embargo hay que reivindicar el ca-- racter de lenguaje mixto del cine, su aspiración desde los co--- mienzos a poseer la palabra, a integrarla como instrumento esencial del discurso. Excepto en raras ocasiones el cine no ha sido por más que sigamos empleando el cómodo eufemismo, el lenguaje -- de las imágenes, sino el lenguaje de las imágenes y las palabras (escritas o dichas). Cualquier obra del cine mudo (excepto las -- del cine cómico americano y las del Kammerspiel que representa-- ban el intento más elevado de autonomía significativa de la imá-- gen cinética) se vería gravemente amputada si la privásemos del concurso de la palabra (aunque, es cierto, el caracter de la na-- rración en imágenes no impida cierto grado de comprensión gene-- ral superior al que alcanzan las películas sonoras). Esto es tan verdad para "El estudiante de Praga" como para "La Pasión de Jua-- na de Arco". Y desde luego para "Octubre".

¿Cuales son las funciones de la palabra en el interior del discurso de "Octubre"? Podríamos concretarlas en cuatro pri-- mordiales estrechamente asociadas. En primer lugar la palabra -- asume en "Octubre" una función estrechamente ligada al desarro-- llo discursivo, ayudando a configurar la concisión antidramática que permita el rápido progreso del discurso fílmico, al eliminar la necesidad de un desarrollo dramáticamente homogéneo de los -- acontecimientos y de explicarlos a partir de los datos que ema-- nan de la propia ficción como sucederá en el modelo clásico.

Un plano de la ciudad sobre el que una mano traza cruces seguidos de un intertítulo ("En la noche del 25 se prepara") es suficiente para darnos la medida de la organización militar del levantamiento la vispera. La palabra asume así funciones de explicación y resumen que redundan en la economía narrativa y su capacidad para sintetizar el gigantesco fresco revolucionario.

Al tiempo, y en muy estrecha relación, la palabra asume su función en el discurso de la Historia, donde la precisión del dato, la información exacta y abundante es imprescindible para la comprensión del drama histórico que se desarrolla ante nuestros ojos. Ello es bien diferente del drama psicológico al que estamos acostumbrados. Pocos personajes, escasos lugares que reconocemos una vez nos han sido mostrados, por primera vez permiten unos márgenes de indeterminación en los que la ambigüedad intrínseca de las imágenes se acomoda sin necesidad de precisiones muy exactas que distorsionarían el flujo dramático. Pero la crónica histórica el discurso escrito o filmado de la Historia tiene leyes diferentes, necesidades específicas que cuadran mal con el carácter ambiguo de las imágenes. Se escenifica un drama de dimensiones considerables, en un escenario de proporciones dilatadas, protagonizado por cientos de miles de anónimos personajes, por numerosos colectivos. El plano de unos soldados avanzando, que en una narración dominada por un foco individual podría no necesitar de ulteriores precisiones, exige en la comprensión textual que sepamos si son marinos de Cronstadt, infantes del regimiento de ametralladoras, junkers que van a defender el palacio de Invierno o cosacos que se niegan a hacerlo. Solo así llegaremos a la comprensión que permita encajar las piezas del gigantesco puzzle histórico.

De igual manera los intertítulos ayudan a mantener la precisión del tiempo diegético siempre que el realizador lo juzga necesario, y sobre todo a colmar las elipsis, asumir las contradicciones narrativas, expresar la simultaneidad y transportarnos de un escenario a otro, asumiendo un papel cimentador y cohesivo del tejido textual, de por sí tan heterogéneo.

Más importante aún es su función contrapuntística, irónica, directamente comentativa que se integra en el propio efecto discursivo de las imágenes. La presentación de Kerenski sobre la-

que ya hemos hecho hincapié, va entrecortada con la abrumadora exhibición de todos sus cargos y de intertítulos, que rompiendo la estricta asepsia descriptiva, expresan juicios de intención: "Ah, - que demócrata" (cuando le vemos frente a los lacayos). O cuando - los obreros que salvan Petrogrado de la Kormilovtshina son motejados por la voz anónima de los intertítulos con los insultos que en un segmento anterior vimos que les dirigía la burguesía: "Traidores, felones, bolcheviques".

Por último está la voz de los propios protagonistas que representa exactamente un tercio de los intertítulos presentes. - Una voz hecha de algunos diálogos minimamente desarrollados pero sobre todo de monólogos oratorios en la calle, en las manifestaciones, en las salas de Congreso. Existe una evidente continuidad (en la propia organización discursiva) entre la palabra dicha y - la palabra llamemosle impuesta o superpuesta a la diégesis, que - no obstante nos lleva a asumir esta escisión entre la voz supuesta de los protagonistas y la de este insensible enunciador que -- sintetiza, precisa e ironiza sobre las imágenes.

Es interesante por último revelar la imbricación entre - signos icónicos y verbales. Estos, lejos de quebrar el ritmo, están cortados por los mismos patrones rítmicos, en su concepción - tantas veces constituida por vocablo únicos sabiamente montados - con las imágenes.

En su utilización es normalmente el intertítulo quien sucede a la imagen, deshaciendo su innata ambigüedad. O enlazándose en un auténtico discurso mixto en que al sintagma nominal de una frase, sucede la imagen y sigue el sintagma verbal, o bien abriéndose como ya explicábamos en la concepción del primer guión a una sintaxis mixta que apunta a completar el sentido de las imágenes - con fragmentos suboracionales. En ocasiones aunque escasas, la -- función asignada a la palabra es abiertamente redundante.

Su cuidadosa organización retórica, su reiteración en -- forma de auténticos leitmotivs son hechos que merecen ser destacados porque demuestran , como los anteriores, el intento de integrar los contenidos verbales como imágenes, imágenes gráficas. El hecho más destacable en este sentido es, sin duda el juego que --

realiza con los tamaños de la letra para acentuar el impacto

#### XI.5. Un texto vivo

Pocas veces el analista tiene la sensación de haber quedado más lejos a la hora de dar cuenta de la realidad de una película, que a través de este análisis de "Octubre".

El intento de formalización, de agrupamiento, de síntesis en su esfuerzo por revelar constancias, principios estructurales, deja fuera, traiciona incluso, la organización del texto. Organización dinámica, en continua expansión, que se opone al estatismo de ciertos análisis incapaces de dar cuenta de ese proceso contradictorio e inabarcable de fabricación textual que, si en --- cualquier film es complejo, lo es mucho más en "Octubre": la naturaleza de los acontecimientos, la ambición de su autor, la voluntad de ensayo y experimentación llevada hasta el más mínimo fragmento de montaje, desbordan la capacidad de cualquier analista y desde luego los límites de la atención que esta Tesis puede concederle.

La sutilidad de las relaciones plásticas, la organización sintagmática intrasecuencial, el uso encabalgante de la alternancia, la medida precisa de las cadencias y los ritmos, serían solo algunos de los temas que hubiesen podido completar este análisis aproximándonos a la inabarcable riqueza del texto, a su despliegue radial, a su proceso de fabricación. Incluso, por qué no, a su derrota, percibida en la ansiedad de intentar aprisionar la Historia en sus 3.225 planos.

Para ello el análisis hubiese debido descender a niveles fragmentarios, a segmentos mínimos de organización textual para ascender de nuevo a la contemplación unificadora.

No es una casualidad que este film haya llenado años de trabajo de los investigadores de la Universidad de Vincennes: Las cerca de quinientas páginas hasta ahora publicadas no son sino una parte reducida del proyecto inicialmente previsto. Conviene señalar también que cerca de la mitad de este estudio se limita al análisis exclusivo de tan sólo dos secuencias del film.

Ello constituye no solo una prueba de la imposibilidad -

de que el análisis , por exhaustivo que se pretenda, consiga agotar el texto, sino fundamentalmente la afirmación irrefutable de la vitalidad del texto, cuyas propuestas, nunca cerradas, siguen apasionando hoy a los investigadores del cine.

Pero esa vitalidad no se ha limitado a la supervivencia de interés teórico. En 1.948, Alexandre Astruc publica su manifiesto de la "camara-stylo"(del que tantas veces nos hemos servido en la argumentación a lo largo de esta Tesis) recogiendo veinte años después la herencia de "Octubre". Sus palabras se nos muestran inflamadas por el mismo ideal utópico que animara a Eisenstein en el curso de aquella década prodigiosa que parecía destinada a alumbrar grandes transformaciones: Para Astruc hay que hacer del cine un medio que se arranque de *"la tiranía de lo visual, de la imagen por la imagen, de la anécdota inmediata, de lo concreto para llegar a ser un medio de escritura tan flexible y sutil como el lenguaje escrito"* al que *"ningún dominio debe serle prohibido. La meditación más depurada, un punto de vista sobre la producción humana, la psicología, la metafísica, las ideas, son precisamente de su competencia"*. El ejemplo que pone Astruc, de una evidente exageración, es magníficamente expresivo de su ideal estético: *"Descartes se encerraría en su habitación con una cámara de 16 mm y película y escribiría el 'Discurso del Método' en film ..."* (30). Hoy en nuestra perspectiva histórica, a más de medio siglo de "Octubre" y a treinta y cinco años del texto de Astruc en "L'ecran francais" podemos comprobar qué lejos nos hallamos aún de la utopía: los pasos del progreso y la experimentación cinematográfica han transitado caminos diferentes y éste, el del cine-escritura, el del cine discursivo, parece haber quedado lejos del interés de las últimas generaciones de cineastas ya más distantes en el tiempo de Astruc de lo que este lo estaba de Eisenstein.

Si Eisenstein viviese todavía, es seguro que no se hubiera extrañado. El ya había previsto este triunfo del cine intelectual como un proceso largo y difícil: *"resulta todavía muy complejo razonar con imágenes 'sin argumento'. Pero no es tan trágico, 'ca viendra'"*. (31)

## NOTAS AL CAPITULO XI

- (1) Nizhny, V.: Lecciones de cine de Eisenstein. Barcelona. Seix Barral. 1.964 pp. 241-271
- (2) EISENSTEIN, S.M.: "'Cuadernos de trabajo sobre el proyecto de realización de 'El Capital'". pp.55-75 de AAVV.: El cine soviético visto por sus creadores. Salamanca. Sigüeme. 1.975. p.56
- (3) Idem. pp. 55-56
- (4) EISENSTEIN, S. M.: Au-de là des étoiles. Paris. UGE (10/18) 1.974 pp.178-179
- (5) EISENSTEIN, S. M.: "Cuadernos de trabajo..." p.56
- (6) Idem. p.58
- (7) Idem. p.67
- (8) Idem. p.66
- (9) Idem. p.67
- (10) Idem. p.62
- (11) Idem. p.64
- (12) EISENSTEIN, S. M.: Film Form. London. Dennis Dobson LTD. 1949. p. 37
- (13) EISENSTEIN, S. M.: "Cuadernos de trabajo ..." pp.65-66
- (14) PASOLINI, P.P.: "La lengua escrita de la acción" pp.11-51 en AAVV Comunicación nº 1. Ideología y lenguaje cinematográfico Madrid. Alberto Corazón. 1.969. p.50
- (15) Idem, ibídem.
- (16) Vid. ECO, U.: La estructura ausente. Barcelona. Lumen. 1.975. pp.259-260
- (17) LAGNY, ROPARS, SORLIN.: La Révolution Figurée. Paris. Albatros. 1.979 p.3
- (18) Ibid., ibídem.
- (19) WEINRICH, H.: Estructuras y función de los tiempos en el lenguaje. Madrid Gredos 1.974. Cap. III. "Mundo comentado, Mundo narrado" pp.61-94
- (20) Vid. BENVENISTE, E.: Problemas de lingüística general. (2 vol.) Mexico. S. XXI. 1979
- (21) BETTETINI, G.: Tempo del senso. Milano. Bompiani. 1979. p.136
- (22) Idem. pp.124-131
- (23) Vid. WEINRICH, H.: Op. cit.
- (24) Idem. p. 79
- (25) Esta exposición debe mucho al excelente trabajo introductorio de SANCHEZ VAZ QUEZ, A.: Introducción a AAVV Estética y Marxismo. Mexico. Era. 1970. pp. 17-73
- (26) Vid. BRECHT, B.: Cuadro de los comentarios sobre "Mahagonny". Desarrollado y sistematizado en DESUCHE, J: La técnica teatral de Bertolt Brecht. Barcelona. Oikos Tau. 1968. pp.39-42
- (27) EISENSTEIN, S. M.: "La dialectica de la forma cinematográfica". pp.181-203 de AAVV.: Cine soviético y vanguardia. Madrid. Alberto Corazón. 1.971. p.203
- (28) SKLOVSKI, V.: Eisenstein. Anagrama. 1.973. p.124
- (29) Vid. EISENSTEIN, S.M.: "Los doce apóstoles" pp.66-84 en Reflexiones de un cineasta. Barcelona. Lumen. 1970. p79
- (30) ASTRUC. Manifiesto de la camera-stylo
- (31) "Cuadernos de trabajo..." Op. cit., p.62



XII) SURREALISMO Y CINE: "UN CHIEN ANDALOU"

"O bouches, l'homme est a la recherche d'un -  
nouveau langage  
Auquel aucun grammarien d'aucune langue n'aura  
rien a dire".

Guillaume Apollinaire

"El arte es una tontería"

Jacques Vaché. Carta a André Breton.

"El cine es de esencia surrealista"

Ado Kyron

"Ese sería (un programa cómico con obras de Turpin, Harold, Charlot, Keaton y Langdon) el programa de cine más representativo del cine mismo y más puro que todas las tentativas de vanguardia que se han hecho. Para la minoría y para la mayoría, para los no podridos de transcendencia y arte. Los mejores poemas que ha hecho el cine ... La gente es tan idiota y tiene tantos prejuicios que cree que 'Fausto' y 'Potemkine' son superiores a esas bufonías que no son tales y que yo les llamaría la nueva -- poesía. El equivalente surrealista en cinema, se encuentra unicamente en esos films. Mucho -- más surrealistas que los de Man Ray".

Luis Buñuel.

### XII.1. La revolución surrealista

Hubiera sido difícil augurar que aquella pequeña película de poco más de cuatrocientos metros, concebida por dos españoles casi desconocidos en los ambientes culturales de París, iba a asegurarse una tan larga trascendencia en la historia del cine.

En efecto, concebida por Dalí y Buñuel en Cadaqués a comienzos de año veintinueve y rodada poco después con lo que le -- restaba a Buñuel de un dinero, que a tal fin, le había regalado -- su madre, esta película estaba llamada a convertirse, no solo en un film célebre en su momento, sino en el paradigma del cine experimental y de vanguardia.

Denominación esta, la de vanguardia, que era sin embargo firmemente rechazada por su director:

*"La vanguardia cinematográfica no ha aportado -- ninguna innovación al cine comercial, sino que, por el contrario casi todas las innovaciones -- de los films vanguardistas eran plagios de --- ciertos momentos de films americanos o alema-- nes comerciales. Aprovecho la ocasión que aquí se me ofrece para afirmar una vez más que nunca juzgué vanguardistas mis films. No tuvieron nada de común con la llamada vanguardia, ni la forma ni el fondo". (1)*

Lo que se esconde detrás de estas palabras es el desdén -- por una determinada vanguardia, la que se autodeterminaba como -- tal, la que podríamos llamar para entendernos primera vanguardia -- y con cuyo ideal estético, efectivamente existente, chocaba el -- surrealismo.

Pero no se puede negar que la película de Buñuel y Dalí -- ilustra perfectamente lo que hemos llamado actitud vanguardista, -- la actitud de ataque a las convenciones narrativas del cine.

Probablemente ningún film de los estudiados hasta ahora -- o de los que estudiaremos en lo sucesivo, encarne mejor este ata-- que a los fundamentos del relato clásico y sobre todo, lleve más -- lejos los postulados de esta acometida. El alejamiento de la con--

cepción narrativa hegemónica es aquí mayor que en "Napoleón, que en "Octubre", que en "Caligari", mayor aún que en "Hiroshima" o en "Pierrot le fou".

En este sentido el film encarnaba las posiciones que el surrealismo venía manteniendo. El ataque a la razón, la exaltación del desorden, su furia antiartística, el desprecio al pasado y al presente se plasmaban en una puesta en la picota del realismo y en particular de su creación hegemónica: la novela, justamente, como ya sabemos, uno de los pilares de la tradición clásica de la narración cinematográfica.

Posición que, aunque Buñuel la asuma en todo el sentido de su dilatada radicalidad, no es intransigente, no le ciega el reconocimiento del valor de las obras de arte del realismo, como prueba su crítica de "Greed":

*"La banda es de lo más insólito, atrevido y genial de todo cuanto haya podido crear el cine (...) Ni en literatura, ni en cine, nos interesa el naturalismo. Aún así, el film de Stroheim resulta magnífico, repugnantemente magnífico" (2).*

"Un Perro Andaluz" es fiel en lo sustancial a la propuesta surrealista. Lo es en sus propósitos que van mucho más allá del simple deleite estético de la ambición artística. Como diría Dalí se trataba de *"quebrar la inquietud mental del espectador y poner en evidencia la principal convicción que anima el conjunto del pensamiento surrealista: el valor todopoderoso del deseo" (3).*

La función del film sobrepasa para sus autores con mucho la mera contemplación en la cómoda butaca de un cine, para constituirse en algo que trata de implicar a las conciencias, en un grito, en una incitación a la acción. Así lo expresa Buñuel:

*"Un film conseguido": eso es lo que piensa la mayoría de las personas que lo han visto. Pero --- ¿qué puedo hacer yo contra los fervientes de toda novedad, incluso si esta novedad ultraja sus convicciones más profundas, contra una prensa -- vendida e insincera, contra esa multitud imbecil que ha encontrado 'bello' o 'poético' lo que en-*

*el fondo no es más que una desesperada, una apasionada llamada al asesinato?". (4)*

También en su tema último es fiel a los postulados del movimiento: el amor, la muerte, la omnipotencia de la pasión.

Y desde luego en su argumento atravesado de presencias que son constantes de la actitud surrealista: El encuentro y la espera; la sorpresa, que Breton consideraba "el mayor de los recursos nuevos" (5); la presencia del azar; el desorden absoluto; la revisión de las categorías espacio-temporales; la fusión entre lo real y lo imaginario; la revelación de lo maravilloso a partir de lo cotidiano; la capacidad para expresar de los objetos.

Lo es también en sus procedimientos: "... en común ---- acuerdo decidimos rechazar toda ilación en el relato, toda asociación lógica" (6).

Lo es por último en su coincidencia de objetivos con el propósito último de los surrealistas: "una voluntad de profundización en lo real, la toma de conciencia cada vez más neta y al mismo tiempo más apasionada del mundo sensible" (7)

## XII.2. Producción textual y discurso onírico.

El estudio de la génesis de "Un Perro Andaluz" no está exento de un problema de atribuciones contradictorio entre sus dos autores y que aquí obviaremos, no sin señalar que la actitud general de Buñuel, habitualmente más ecuánime y normalmente falta de concesiones a la popularidad, parece más fiable.

No obstante si aquí nos interesa este problema genético es porque desvela en buena medida muchas de las claves de la concepción discursiva que el film exhibe. Citamos con anterioridad a Buñuel cuando hablaba del común acuerdo en el rechazo de toda lógica e ilación. Dalí, por su parte, en un artículo publicado en "La Gaceta Ilustrada" en 1927 defiende en estos términos su concepción del film antiartístico que habría de plasmarse en "Un Chien Andalou": "El filmador antiartístico se limita a emociones estandarizadas, así tiende a la supresión de la anécdota" (8).

Se ha hablado mucho de escritura automática a propósito

de "Un Chien Andalou". A mi juicio esto no es sino la aplicación tópica de una concepción poco más que escolar del surrealismo. - El concepto de escritura automática no puede aplicarse aquí. El propio concepto de automatismo parece oponerse al proceso de producción de sentido en cine, muy diferente al de la escritura gráfica y ni siquiera por las noticias que tenemos puede aplicarse a la elaboración del guión. En puridad la calificación de automático no cuadra más que a los films de Man Ray que afirmaba improvisar sin ninguna idea escrita previa y en general a todos aquellos que pudieran haberse concebido de tal manera (9). Ello no va en detrimento del carácter surrealista del film toda vez que el surrealismo no se limita en absoluto a la escritura automática.

Si parece, en cambio, fiel a la intención de Breton, -- que abría la puerta al automatismo aconsejando a sus adeptos: -- "*Escribid aprisa, sin tema pensado de antemano, lo bastante aprisa para no recordar y no veros tentados a releer lo escrito*" (10) En este sentido es cierto que el film tiene el aire de haber sido escrito deprisa y rodado deprisa.

Es evidente, por otra parte, que aún cuando el calificativo de automático no pueda aplicarse "strictu sensu" al film, este se benefició sin duda de hallazgos automáticos, en particular de los poemas, que Buñuel pensaba publicar con el mismo nombre que después dió al film y donde aparecen imágenes estrechamente conectadas al universo de este.

Sin embargo, insistimos, el texto automático no era la única forma de la escritura surrealista. En los números de "La Revolution Surrealiste" aparecían junto a los frutos del automatismo, los relatos de los sueños de los componentes del grupo -- (por ejemplo los de Chirico, Gauthier y Bretón). "Un Perro Andaluz" no es el relato de un sueño, Buñuel lo ha dicho (11), pero se sirvió de elementos oníricos en su concepción: "*Nos contábamos cada día nuestros sueños de la noche anterior y seleccionábamos los aprovechables*" (12). Esta es la más segura pista que encontramos para la caracterización del discurso del film.

No hace falta destacar hasta qué punto el sueño es un elemento esencial en la poética y la experiencia surrealista. No

sólo el sueño, también la locura, los estados alucinatorios, lo-maravilloso y en general toda experiencia subconsciente. Pero entre ellas sin duda el sueño es la experiencia central, la más -- próxima a las vivencias habituales de los surrealistas (a falta de demostrar estados patológicos o adiciones sistemáticas), el punto en que se funden realidad y fantasía.

Y es desde luego el sueño quien nos proporciona las claves para entender el modelo discursivo de "Un Perro Andalúz". Y precisamente el sueño en su interpretación freudiana.

Es conocida la utilización que desde el comienzo el surrealismo hizo de Freud (por más que este no se reconociera demasiado en la interpretación de estos extraños discípulos). Se puede recordar a Bretón convertido con sólo veinte años en apóstol-itinerante del médico de Viena por las casas de Apollinaire, Valéry y Gide, o en el propio gabinete de Freud en 1.921. Pues --- bien, los presupuestos a partir de los cuales Sigmund Freud había caracterizado el discurso onírico pueden ser utilizados en la caracterización del discurso fílmico del film de Buñuel y Dalí: Condensación, desplazamiento, disposición visual del material psíquico, elaboración interpretativa (construcción de la fachada del sueño) parecen también aquí los principios que rigen "Un Perro Andalúz" (13). La propia crítica de Mitry cuando afirma que el error del cine surrealista consiste "en ilustrar el resultado de un proceso mental adaptado a un modo de expresión -pintura o literatura- al que se está acostumbrado", (14) coincide asombrosamente con la afirmación de Freud de que la elaboración del sueño "no es en modo alguno creadora: no desarrolla ninguna fantasía propia, no juzga ni concluye nada y su función se limita a condensar el material dado, desplazarlo y hacerlo apto para la representación visual, actividades a las que se agrega el último trozo inconstante de elaboración interpretativa" (15) para Freud el análisis demuestra sin lugar a dudas "que estas operaciones intelectuales han tenido lugar ya en las ideas del sueño habiéndose limitado el contenido del sueño a acogerlas en sí" lo que hasta cierto punto, aplicado a la cinematografía podría utilizarse en defensa de la tosquedad y descuido que revela la "mise-en-scène" por explícita decisión de su "filmador artístico" opuesto a la -

esencia, para el estetizante, del film de arte.

Las posibilidades de penetrar la estructura del film a partir del análisis onírico de Freud no se agotan ni mucho menos, ahí. La fragmentación inconexa, la sustitución de la relación causal por mera sucesión o por la transformación de los objetos, la analogía como punto de apoyo de una condensación, son otras tantas vías de entrada en la fabricación textual de este cortometraje surrealista.

No hace falta aclarar que en nada se opone este enfoque al método con que Dalí infundirá sangre nueva al movimiento: el análisis paranoico-crítico *"método espontáneo de conocimiento --- irracional basado en la objetivación crítica y sistemática de las asociaciones e interpretaciones delirantes"* (16)

Por lo demás no deja de ser sugerente la equipación formal de sueño y film, de sueño y producto artístico como textos -- producidos uno involuntariamente, el otro voluntariamente, pero -- textos al fin, discursos regidos por sus propias leyes mutuamente interpenetradas.

### XII.3 El tiempo y los símbolos.

Ya en el análisis concreto de la película, es obligado -- comenzar por la imagen que cierra el prólogo (el conocido ojo cortado manando humor vitreo) y que antes que cualquier otro significado simbólico cumple una misión estrictamente funcional, como el propio Buñuel aclara en transcripción aproximada de Aranda:

*"Para sumergir al espectador en un estado que permitiese la libre asociación de ideas era necesario producirle un choque casi traumático, en el mismo comienzo del film: por eso lo empezamos -- con el plano del ojo seccionado, muy eficaz. El espectador entraba en el estado catártico necesario para aceptar el desarrollo ulterior"* (17)

Pero más allá de eso lo que nos interesa es la subversión de las categorías temporales y espaciales que se producen en el film.

El tiempo es destrozado a partir de las notaciones que -- en intertítulos nos suministra el relato, donde la aparente conti

nuidad (de espacios, de personajes, de acción) se desarrolla en momentos de muy heterogénea medida e imposible cronología, a través de los intertítulos que interrumpen sucesivamente las imágenes: "Erase una vez ...", "Ocho años después", "Hacia las tres de la mañana", "Dieciseis años antes", "En la primavera".

La concepción no puede ser más firmemente surrealista: - *"El tiempo es mutilado, saqueado, aniquilado. El presente y el futuro no son contradictorios. Se vive ayer o mañana tan fácilmente como hoy, se vive incluso simultáneamente ayer o mañana"*. Son palabras de Bretón en el célebre Manifiesto (18).

De igual forma las categorías esenciales son transtornadas. Se pasa sin razón aparente de un escenario a otro. Un personaje cuya mano ha sido pillada por la puerta en un intento de impedir su entrada en la habitación, se encuentra inmediatamente en esa misma habitación yaciendo sobre el lecho. Todas las leyes de experiencia física son trastornadas: Se producen inexplicables metamorfosis: la mujer vestida queda desnuda, los libros se vuelven revólveres.

El gag, sin duda procedente del cine cómico americano - que tanto admira Buñuel (19) aparece en la transformación en barba del hombre del yello de la axila de la mujer, aunque dotado de una carga significativa diferente que la de mover a la risa.

Toda posible lógica psicológica en los comportamientos es sistemáticamente contradicha, todo indicio de racionalidad en las reacciones, borrada.

Lo que en realidad mantiene una cierta continuidad "argumental" es sobre todo la presencia reiterada de elementos simbólicos en torno a los cuales parece girar la actitud de los personajes: los manteletes, la caja, la corbata, las rayas, las manos...

Elementos simbólicos que se hallan lejos de todo refinamiento estético, de todo cuidado plástico alcanzando, en su voluntad de agresión visual al espectador, el kitsch. Tal sucede, sin ir más lejos, con la imagen del ciclista: faldilla y manteletes y la caja colgada del cuello.

Nos encontramos evidentemente ante una escritura emin



temente simbólica, dominada por los símbolos y centrada alrededor de ellos.

El análisis simbólico es una de las tareas con las que debe de enfrentarse el analista de "Un Perro Andaluz". Sería posible proceder a una cierta clasificación de los símbolos, desde el más puramente abstracto de las rayas oblicuas (la caja, la corbata, el chal) hasta los más barrocamente compuestos (los pianos, los maristas, los burros putrefactos). Más allá de eso, entramos en el terreno de la interpretación que evidentemente es posible, pero que sin los instrumentos adecuados arriesga peligrosamente el ridículo.

Sabido es que Buñuel ha negado su existencia: "*Nada en la película simboliza ninguna cosa*" (20). Pero su actitud parece más una defensa contra el pedestrista de determinadas interpretaciones, que una actitud realmente asumida. Lo que no se puede es caer en interpretaciones unívocas y cerradas al estilo de nefandas claves de sueños que tanto han proliferado y proliferan en la subliteratura popular. Pero lo cierto es que hay metáforas -- que son bastante transparentes en su intención, aunque no resistan el análisis unidireccional de todos y cada uno de los elementos que las componen: la manifestación del deseo, el peso de los tabues educacionales (culturales y religiosos) se desprenden del contenido de ciertas imágenes como por ejemplo la metamorfosis -- de la mujer desnuda o el hombre que arrastra los pianos con curras y asnos muertos. A ese nivel de generalidad, como decanta -- ción a través de una acumulación de elementos que apuntan en la misma dirección, la interpretación es posible. En el mismo sentido que le da Dalí en un texto que Georges Sadoul atribuye al -- film, aún cuando parece que está escrito para "l'Age d'or" (lo -- cual no le resta un ápice de su valor en la aplicación a este caso, al tiempo que el posible error confirma la profunda relación de ambas obras: El film mostraría, según el pintor catalán "*la línea derecha y pura de conducta de un ser a través de los inno -- bles ideales humanitarios, patrióticos y otros miserables mecanismos de la humanidad*" (21).

Más allá de eso, sobre todo sin tener el instrumento --

conceptual y metodológico de un profesional de la psicología (y quizá aún así), intentar una interpretación precisa de todos y cada uno de los elementos simbólicos sería una temeridad, a la que por otra parte no se han sustraído la mayoría de los críticos. A priori no se puede evitar una sonrisa cuando uno lee en el libro de Durgnat que la corbata es símbolo de los genitales, la mano mutilada de la castración genital y la axila de la mujer de la vagina. Sonrisa que se ampliaría en la galería de interpretaciones del ojo seccionado: Para Durgnat la navaja es el órgano masculino y el ojo el femenino; para Mondragón, el nacimiento de un niño; Pierre Renaud, una desfloración... (22)

En cualquier caso, que duda cabe que la interpretación es una actitud legítima, sobre todo si admitimos que, como ocurre en nuestros propios sueños, es absurdo pretender la exhaustividad: Se puede a lo sumo detectar algún símbolo concreto (por reiteración obsesiva) y más frecuentemente tendencias y líneas de carácter general. A lo que sin duda se refería Buñuel al afirmar que *"ninguna cosa significa nada"* es la inexistencia de una concepción apriorística de fabricación de símbolos. Nos encontramos en efecto en las antípodas de "Octubre": Eisenstein, para simbolizar la caída del zarismo o la fatuidad de Kerenski buscaba (y en contraba) las imágenes de la estatua desmantelada, o del pavo mecánico reiteradamente mostrado. Buñuel, más allá de la razón, encuentra las imágenes sin conocer, incluso sin preocuparle su significado. Su lectura, si alguna vez llegase a hacerla, no sería necesariamente más válida ni más exacta que cualquier otra. Es esta apertura en la interpretación, esta multiplicidad de lecturas, lo que hay que reivindicar. Sin duda Buñuel hubiese suscrito a gusto esta declaración del pintor Marc Chagall: *"Digan que no trabajo con símbolos expresos, sino por así decirlo, subconscientemente. Cuando la pintura está terminada cada cual puede interpretarla como quiera"* (23).

Al final dos cosas han subsistido de "Un Perro Andaluz" En primer lugar su violenta negación del relato en la forma en que estábamos (y estamos) habituados a concebirlo, negación que se hace no en aras de la elaboración de nuevas formas narrativas sino pura y simplemente de su destrucción, de su superación en

una forma diferente de poner al descubierto la condición humana, de ambicionar la conquista de nuevos planos de realidad constituidos más allá de la experiencia observable.

En segundo lugar, lo que emerge de esta destrucción es la fuerza aislada de las imágenes. Esto es, por lo demás, una constante en toda la obra buñueliana que, como es sabido, conoce una larga evolución que pasa por el documental social y llega hasta el film comercial como resultado de una compleja peripecia personal. Incluso en sus obras más clásicas, las imágenes serán el detonante del alumbramiento del film, tal como sucedió por ejemplo con "Viridiana":

*"Como de costumbre, la idea del film me vino por una primera imagen. Pensé en un hombre de edad avanzada que tenía entre sus manos a una joven narcotizada, completamente dormida, incapaz de resistirsele. Luego he imaginado que el hombre se colgaba por remordimientos. Y luego he pensado que la joven, convertida en heredera, recibía a unos mendigos. Así, las imágenes se encadenaron en mi cabeza, unas con otras, formando una historia. Pero nunca tuve la intención de escribir un argumento 'de tesis' que demostrara por ejemplo que la caridad cristiana es inútil e ineficaz. Sólo los imbeciles tienen esas pretensiones". (24).*

Este es a la postre el legado de "Un Chien Andalou", la conmoción que aún provocan, más de medio siglo después de su realización, el ojo seccionado o la mano de la que salen hormigas.-

## NOTAS AL CAPITULO XII

- (1) BUÑUEL, L. :Entrevista realizada por José Castellón Diaz. Nuestro Cinema. Año IV, 2ª Epoca, febrero de 1.935 cit por ARANDA, J. F. : Luis Buñuel. Biografía crítica. Barcelona. Lumen. 1975
- (2) Cit. por ARANDA, J. F. : Op. cit. p.356-357
- (3) Cit. por ARANDA, J. F. : Op. cit. p. 96
- (4) BUÑUEL, L. La revolution surrealiste nº 12. Paris. 15-XII-1929. Cit en BUÑUEL, L. : Un perro andaluz. La edad de oro. Mexico. Era. 1.971. p. 23
- (5) Cit. por NAUDEAU, M. : Historia del surrealismo. Barcelona. Ariel. 1972.p. 77
- (6) ARANDA, J. F. Op. cit. p. 96
- (7) Cit. por ALEXANDRIAN, S. : Bretón según Bretón. Barcelona. Laia. p. 92
- (8) DALI, S. : "Film-arte film-antiartístico" pp. 224-229 en AAVV: Los vanguardista españoles (1.925-1.935). Madrid. Alianza. 1.973. p. 226
- (9) Vid. MITRY, J. : Historia del cine experimental. Op. cit. p. 152
- (10) Cit por NADEAU, M. : Op. cit. p. 77
- (11) ARANDA, J. F. : Op. cit. p. 82
- (12) Cit. por Idem. p. 85 nota 2
- (13) Vid. FREUD, S. : La interpretación de los sueños (3 vols) Madrid. Alianza. 1968
- (14) MITRY, J. : Historia del cine experiental Op. cit. p. 164
- (15) FREUD, S. : Op. cit. t. I. p. 44
- (16) Cit. por NADEAU; M. Op. cit. p. 200
- (17) ARANDA, J. F. : Op. cit. p. 102
- (18) Cit. por AGEL, H. Esthetique du cinéma. Op. cit. p. 200
- (19) Vid. BUÑUEL, L. : 6ª sesión del cine-club español pp. 56-58 en AAVV: En pos del cinéma. Barcelona. Anagrama.
- (20) Cit. por ARANDA, J. F. : Op. cit. p. 95
- (21) SADOUL, G. : Dictionnaire des films. Paris. Seuil. 1966 p. 256
- (22) DURGNAT, R. : Luis Buñuel. Madrid. Fundamentos. 1973 pp. 37 y 42-43
- (23) GAUNT, W. : Los surrealistas. Barcelona. Labor. 1.974 p. 64
- (24) SADOUL, G. : Prólogo a BUÑUEL, L. : Viridiana. Mexico. Era. 1971. pp. 22-23



**E) HEGEMONIA DEL RELATO CLASICO**



XIII) LA LLEGADA DEL SONORO Y EL DESTINO DE LAS VANGUARDIAS

"Esperen, esperen todavía no han escuchado nada"

AL Jolson en "The Jazz Singer"

"Pobre cámara. ¿No tendrás ya tus gráciles movimientos, se acabaron tus felices cambios?. ¿Estarás de nuevo condenada a la esclavitud y a las cadenas que comenzaste a romper hace sólo diez años?"

Karl Hoffman.

"LINA: Pero ¿qué está haciendo?"

COSTURERA: Le ponemos el cable para el sonido.

LINA: ¿Queeee...?

PROFESORA YEASMON: Señorita Lamond no olvide las uves, las equis y las elles.

LINA: Entre todos me van a matar.

DEXTER: Bien Lina. Ahora mire estas flores, ¿las ve?. El micro está ahí dentro.

(Lina lo saca del escote mostrandoselo a Dexter).

DEXTER: Eso es. El sonido pasará por el micro, a través de este cable, hasta la placa y recogerá todo lo que usted diga. Vamos a -- probar otra vez, Lina. ¡VAMOS ALLA! ¡SILENCIO!.

Voces. Silencio, silencio.

DEXTER: ¡CAMARA!

"Singing in the Rain"

"De hecho cuando llegó el sonoro nos despidieron a todos... Y se trajeron de Nueva York a un montón de directores de teatro. Era una situación cómica: metieron a todos estos tipos en los platós a hacer películas sonoras -en aquella época teníamos unos límites de tres o cuatro semanas para cada película- y al cabo de ocho semanas, los tios te-



*nían medio rollo de película, y era horrible. Tu-  
vieron que volver a contratarnos a todos pero no  
estábamos dispuestos a volver sino nos pagaban --  
más"*

John Ford

#### XIII.1 El final del mudo y la llegada del sonoro.

Cuando el 23 de Octubre de 1.927, el público se arrebató al oír al blanco embetunado Jolson aquel legendario "Hello mam'", o cuando le escucha boquiabierto tras uno de los números musicales la frase acordada con el movimiento de sus labios: "Esperen, - esperen un momento todavía no han escuchado nada", el destino del llamado cine mudo estaba decidido.

Paradójicamente, por que el breve lapso de supervivencia que aún le resta marca la culminación del dominio de expresarse a través de las imágenes con una maestría que se ha ido labrando -- trabajosamente a lo largo de toda una década. En efecto, el período 1.927-29 (que en algunos países como la Unión Soviética habría que alargar algo más) registra la acumulación de obras maestras -- más importantes quizá del casi siglo de existencia del cine: "Napoleón", "Underworld" y "The Docks of New York" de Sternberg, "El Circo" de Chaplin, "Solitude" de Paul Fejos, "Amanecer" de Murnau "El viento" de Sjöström, "The Crowd" de King Vidor, "El Fin de -- San Petersburgo" de Pudovkin, "Arsenal" y "La Tierra" de Dovjenko, "Octubre" y "La Línea General" de Eisenstein, "El Hombre de la Cámara" de Vertov, "Un Perro Andaluz" de Buñuel, "La Pasión de Juana de Arco" de Dreyer, "Berlín, Sinfonía de una gran Ciudad" de -- Walter Ruttmann, la desgraciadamente perdida "Therese Raquin" de -- Feyder, "Lluvia" de Ivens, las primeras bandas de Mickey Mouse de Disney... La lista sería interminable.

En realidad la historia de la incorporación de sonido a las imágenes habría que remontarla a las experiencias de Edison -- Dickson Blake, Bell, Messter, Hepworth, Petersen y Poulsen, Ruhmer, Duddell y Lanste en la última década del siglo pasado y primera de este, a los retratos hablados o fotoescenas que popularizó entre 1.902 y 1.914 Gaumont gracias a su Cronófono, que no pasó --

de ser una novedad efímera. Tocando a su fin la segunda década - del nuevo siglo con la patente alemana del triergon (Vogt, Engl, Masolle) y unos años más tarde su derivada americana (Movietone-Case, Sponable) junto con el desarrollo por la compañía Bell y - la Western Electric del motor sincrónico que da origen al sistema Vitaphone, se pone fin a la fase de experimentación: El cine-sonoro es una realidad, pero una realidad de laboratorio que tiene aún que atravesar el umbral que separa la investigación tecnológica de su imposición industrial. Probablemente este umbral hubiese tardado mucho más en ser franqueado, incluso quien sabe si hubiese permanecido en la sombra durante décadas si no hubiese sido porque una productora de segunda fila en crisis, la de los-hermanos Warner, decidió jugarse el todo por el todo insertando-fragmentos sincronizados con discos por el sistema Vitaphone en-algunas de sus producciones a partir del año 1.926: Primero fue-"Don Juan", luego "El Cantor de Jazz", dos películas sin mayor -mérito dirigidas por Alan Crossland. (1)

La integración del sonido a la imagen animada era una -vieja aspiración del arte. Basta recordar las imágenes dolorosa-mente silenciosas del intento de Edison de dar plena vida a un -sólo de violín. Pero mejor aún que eso, mejor aún que la larga -lista de pioneros que hemos mencionado, la conciencia exacta de-esta necesidad le proporcionan la música (muchas veces expresa-mente excrita), que siempre acompañó las proyecciones, la exis--tencia de los "speakers" que leían su texto para completar las imágenes y la proliferación de los títulos en films como "Avari-cia" y "La Pasión de Juana de Arco".

Forzoso es reconocer que en el desarrollo de las pautas económicas que regían la evolución de la industria cinematográfi-ca no existía ninguna razón para el cambio. El cine seguía produciendo enormes beneficios a las grandes productoras, la produc--ción cinematográfica se nutría de excelentes técnicos y artis--tas y se realizaban películas que abarrotaban las salas. El au-mento del número de espectadores en los años sucesivos no fue --obra del sonoro: si el cine, "las majors" (las grandes productoras) desafiaron el crack del veintinueve y la gran crisis tuvo co-

mo resultado de una necesidad colectiva de evasión que se hubiese producido con o sin sonido, aunque la contribución de este al refuerzo de la mimesis y por tanto a la eficacia de la catarsis no sea en modo alguno desdeñable.

Pero cuando la Warner, en un gesto desesperado, accede a comprar una de las denostadas patentes y provoca un asombro comparable al que hacía treinta años había sacudido a los extrañados espectadores del tren vivo en el Gran Café de Boulevard de Capucines, la visión de las largas colas de las salas donde se proyectan las películas con sonido Vitaphone, va a poner en guardia a las restantes productoras. Se desata la guerra de patentes seguida del tratado de paz en que las potencias vencedoras acceden a estandarizar sus normas y a repartirse los mercados. Se hace frente a las fuertes inversiones que exige la transformación: nuevos equipos de rodaje, estudios mayores e insonorizados, necesidad de varias versiones con destino a no perder la preeminencia del mudo americano en los mercados internacionales y equipamiento de las decenas de miles de salas que salpican la geografía estadounidense y europea. Consecuencias económicas de este esfuerzo inversor serán la acentuación de la concentración monopolista en la industria americana del cine y su irreversible dependencia de la gran banca que no tarda en mostrar su cara más negra: centenares de músicos de sala despedidos, productores que no creyeron en el sonoro hundidos, salas que no pudieron acometer su transformación cerradas.

### XIII.2 La polémica estética.

Pero aquí nos interesan primordialmente las consecuencias estéticas. Toda una generación de rutilantes astros, símbolos míticos de una era, van a ver apagarse su efímera luz, incapaces de adaptarse a las características de una nueva expresividad. Entre los creadores, entre los hombres que habían alcanzado la madurez en el dominio de una difícil técnica, como era lógico suponer, el sonido no fue acogido con entusiasmo. Ni Charles Chaplin (cuyo arte se basaba en la pantomima) ni Murnau (que si había prescindido de menciones escritas era en aras de la intensifica-

ción del poder expresivo de la imagen sola), ni Rene Clair , ni King Vidor (que realizarían después algunas de las obras más representativas del sonoro) se muestran partidarios de la invención impuesta. Más inteligente será la posición de los cineastas soviéticos Eisenstein, Pudovkin y Alexandrov que se dan cuenta de la inevitabilidad de lo que llaman "el sueño del film sonoro". Su posición encubre no poca desconfianza hacia la incorporación del sonido que, en sus palabras *"no solo puede obstaculizar el desarrollo y perfección del cine como arte, sino que incluso amenaza con destruir su actual perfeccionamiento"*. Conscientes de la amenaza que supone para el montaje, piedra angular sobre la que se ha construido la joven cinematografía soviética, postulan para el conjunto del arte: *"los primeros trabajos experimentales con el sonido deben dirigirse hacia la línea de su distinta no-sincronización con las imágenes visuales. Solamente de este modo se obtendrá la palpabilidad que conducirá luego a la creación de un contrapunto orquestal de imágenes auditivas y visuales"*. (2)

También los teóricos participan en la polémica en enfrentadas posiciones: Así por ejemplo Balazs que en 1.929 había escrito palabras durísimas sobre el sonoro, años más tarde aclara que *"nuestra disconformidad no significa un rechazo sino una exigencia"* (3) y se pone a la tarea de edificar una estética de las nuevas formas. Por el contrario Arnheim en "Un nuevo Laocoonte", redactado en la tardía fecha de 1.938, formula todo tipo de objeciones al cine sonoro basado en el principio de que *"puede parecer asombroso que la humanidad produzca un empobrecimiento artístico tan radical en relación a las formas más puras de que se dispone"* (4)

### XIII.3 La transformación de los modos de narración

Pero más allá de las tomas de postura, nuestro deber es indagar en la historia tecnológica y en sus resultados prácticos para ver si en efecto ese empobrecimiento artístico tan radical tuvo o no efectivamente lugar. La verdad es que creemos que se ha abusado por la historiografía tradicional de la visión apocalíptica que revela por ejemplo la opinión de Jacobs (5). Ateniendonos-

a los resultados puramente cronológicos el supuesto desastre no debió durar más de dos años: los dos primeros años de la nueva década ven obras de la envergadura de "Hallelujah", "Sin Novedad en el Frente", "Luces de la Ciudad", "Scarface", "El Desfile del Amor", "El Angel Azul", "M", "Zero de Conduite", "A Nous le Liberté", "La Edad de Oro" o "La Chienne", que demuestran que el brusco retroceso había sido rápidamente superado. Eso sí, tengamoslo en cuenta, sobre la base de una especificidad nueva.

Parece probado, que en un primer y breve momento las limitaciones impuestas por la explotación del recurso junto a las rudimentarias condiciones técnicas de su utilización, mermaron considerablemente los progresos expresivos de las precedentes. Ello es lógico y entra dentro del campo de evolución natural y previsible de todo nuevo artificio técnico. Igual que al cine en 1.895 - le bastaba la simple ilusión del movimiento y no tenía necesidad de plantearse su acceso al relato, al cine sonoro le bastaba la ilusión de dotar de voz a los fantasmas de la pantalla. El público quiere escuchar y las imágenes pierden su papel privilegiado para ilustrar de una forma más elemental el mecanismo. Pero pasado ese primer instante (que revivirán años más tarde otras novedades técnicas como el Cinerama), en el cual la capacidad de sorpresa de lo nuevo justifica su existencia, se exige de nuevo la recuperación de la ductilidad narrativa capaz de hacer volar la fantasía.

Para ello el sonoro tropezaba con serios inconvenientes técnicos. Micrófonos inmóviles no selectivos, pesadas cámaras inmovilizadas en el interior de cabinas insonorizadas, limitación de movimiento de los actores en función de las características del registro. La labor del director se veía masivamente concentrada en los problemas de sincronización y expresión fonética. La composición plástica del encuadre como consecuencia del rodaje con varias cámaras se veía seriamente dificultada y la solución de sencillos problemas de puesta en escena que para el cine mudo eran triviales, en el sonoro se transformaron en poco menos que dificultades irresolubles. La exigencia de tan complejo utillaje pone serias trabas al rodaje en exteriores.

Los problemas de la filmación se amplifican en la elaboración ulterior del material en la sala de montaje. La irreversible discursividad de la banda sonora pone fin a cierto grado de aleatoriedad combinatoria que hacia del trabajo en la sala de montaje una instancia de primer orden en el proceso creador del film. El ritmo narrativo, como consecuencia de la disminución del número de planos, entra en una lentificación que la hace asimilable a parámetros teatrales. Y aún así los testimonios de la época nos revelan, en fecha ya avanzada, las dificultades de los montadores para sincronizar el movimiento de labios y su correspondiente impresión sonora.

Resulta aleccionador recurrir, fuera de las historias generales, a estos concretos testimonios autobiográficos de los --- grandes creadores y asistir a las limitaciones que el enjaulamiento del equipo técnico pone en el rodaje de "El Angel Azul", a la siempre problemática relación entre Jannings y von Sternberg. O ver a Vidor encerrado en la sala de montaje con un montador, presa de un ataque histérico, literalmente sepultados en la mesa de celuloide de "Hallelujah" que el montador había derribado ante la desesperación de no alcanzar a sincronizarlo (6).

Pero no se olvide que estamos hablando de dos films que figuran entre las primeras obras maestras del sonoro: el corolario es que las limitaciones técnicas, lo que el propio Vidor califica de sus "primeros desesperados encuentros con el sonido", no ahogaron el impulso creativo y la capacidad de experimentación. El play-back y el doblaje, la aparición de los blindajes de cámara, los progresos del registro sonoro y las posibilidades abiertas por el perfeccionamiento de las moviolas vendrían simplemente a facilitar, a hacer más maleable, una materia que, aunque fuera a golpes de hacha nunca se habría resistido a ser trabajada con maestría.

Así, frente a la inercia que llevaba a trasplantar al celuloide los éxitos de Broadway frente a la estática vigencia del melodrama teatral, un grupo importante de directores se pone a la tarea de explorar y desarrollar las posibilidades de expresión -- del sonido aliado a la imagen. En la fecha temprana de 1.930, un hombre de teatro que había aprendido en cinco semanas la técnica

del cine, Rouben Mamoulian, en su primera película "Aplausse", - monta de nuevo la cámara sobre ruedas y hace que el micrófono si ga el desplazamiento de los personajes. En "Calles de la Ciudad", su segunda obra cinematográfica, la voz en off de Gary Cooper so bre el rostro atormentado de Silvia Sidney, daba la razón a los directores rusos firmantes del Manifiesto del Sonido revelando - la extraordinaria potencia expresiva del asincronismo. King Vi-- dor nos ha dejado la primera obra maestra de un género nuevo, el único que vendrá a sumarse a los géneros ya clásicos, el musical. Además de su insólito reparto (no aparecía un solo blanco en todo el film) de su exquisita perfección formal y de su calidad ope-- rística, el film revelaba un uso notablemente expresionista del-sonido (aunque Mr. Vidor lo califique de impresionista) que re-- nunciaba a la estricta iconicidad (en el sentido pierciano del- término) en aras de la intensificación expresiva: durante la per-secución en el pantano la grabación en estudio de los ruidos na- turales no se hizo como era habitual, reproduciendo los efectos- en sala sino sustituyendo por ejemplo una rama pisada por el rui- do de un hueso roto, o el canto de un pájaro por un siseo amena- zante. Alfred Hitchcock en "Blackmail" convierte el diálogo que- rodea a la ausente protagonista, que acaba de cometer un asesinato en un "puré sonoro" del que destaca tan solo la insistente repe- tición de la palabra "Knife", "Knife", "Knife". Fritz Lang en -- "M", su primera película sonora, utiliza el valor del silencio, - convierte el leit-motiv sonoro de la melodía del criminal en un - elemento de gran relieve dramático en el desarrollo de la intri- ga, utiliza el diálogo único distribuido en ~~e~~scenas contrapun- tadas, emplea por primera vez el encabalgamiento sonoro y consi- gue excelentes efectos asincrónicos mostrando los escenarios va- cíos sobre la voz de la madre que llama a la hija desaparecida- (7).

Estos ejemplos no hacen otra cosa que constatar como el temido empobrecimiento se supera en el camino de un interés por- los problemas sonoros y su articulación con la imagen que hoy in cluso puede resultar insólito. La cámara recupera su plena capa- cidad de "analizar el suceso según la lógica material o dramáti- ca de la escena" (8), sea a través de la fragmentación del espa-

cio, sea a través de su exploración continuada mediante el movimiento del aparato. Recuperación que no significa que esa capacidad vaya a ser ejercida con las mismas características que en el cine mudo.

Llegados al punto de una estabilización de la representación puede abordarse el balance desde el punto de vista específico del relato y la escritura.

Se ha insistido tradicionalmente en que la supresión de intertítulos y el ahorro de las escenas descriptivas habían redundado en un aumento de la fluidez narrativa. La afirmación es discutible precisamente en lo que se refiere al mismo concepto de fluidez narrativa. Lo esencial es que evidentemente la práctica de eliminación de las menciones escritas (aunque en los primeros tiempos del sonoro siguieron cumpliendo un papel decisivo de enlace sintagmático, vease "The Big Trail" de Raoul Walsh o "Billy the Kid" de King Vidor) conduce a importantes modificaciones en la economía del relato de las que sería muy difícil hacer un balance. Lo único que estoy en condiciones de afirmar es que se produce una diferente distribución de los esfuerzos cuya colisión da lugar a la estructura del relato. Falta un estudio más detallado de la cuestión que debería de poner de manifiesto en qué dirección opera esta distribución ya que no hay que olvidar por ejemplo que si una simple alusión sonora podía evitar la escenificación de una situación no esencial, la supresión de los intertítulos, tan cómodos por ejemplo para colmar largas elipsis o describir caracteres (recordemos "The Birth of a Nation"), exigía muchas veces la manifestación representada del paso del tiempo o la psicología a través de la acción, es decir, en términos literarios, la renuncia a la comodidad de la descripción y del resumen (summary, panorama) en beneficio de la escena, lo cual no puede ser considerada precisamente como una ganancia desde el punto de vista de la economía narrativa.

Hay un hecho insoslayable que flota ya en toda lo anterior y que condiciona decisivamente cualquier interpretación que queramos hacer de la aportación estética del cine sonoro, que es la situación a la que ya hemos aludido como refuerzo de la mimesis, que tiene por resultado un aumento de la eficacia catártica.



En definitiva, dotar de voz a los fantasmas mudos de la pantalla y suspender la irrupción heterogénea y distanciadora de los carteles supone un elemento decisivo en la plena consecución de esa ilusión de realidad de la que el cine clásico ha hecho la base - generadora de su modo específico de producción de sentido. Mitry lo ha expresado con mucha precisión cuando ha hablado de la falta de espesor y el irrealismo acentuado de lo representado en el cine mudo y cuando ha evaluado, hasta qué punto la palabra dió - *"una 'presencia' más concreta de los personajes y a los sucesos"* - haciendo del cine un vehículo privilegiado de la expresión de un realismo psicológico y encaminando el montaje, alusivo en el mundo, en la vía del montaje esencialmente narrativo (9). De forma analoga se expresaba Bettetini, en su obra teórica primera, cuando ponía el acento en que el criterio de credibilidad lógica a - que el cine promueve lo representado dificultaba la puesta en relación de imágenes distintas por naturaleza (clara alusión a algunas de las formas de producción simbólica que hemos estudiado) para concluir que *"el enriquecimiento técnico del medio expresivo ha constreñido y reducido, al parecer, la libertad de intervención de las posibilidades de ideación del autor, porque le ha -- puesto en las manos instrumentos mucho más útiles, más eficaces -- cuando se trata de reproducir la realidad"* (10).

En definitiva, es esencial entender que el refuerzo mimético opera en la restricción de los posibles decibles, condenando la libertad en el uso de la asociación simbólica y contribuyendo a empujar al cine por el camino de un realismo de cuya adjetivación nos ocuparemos hacia el final del epígrafe.

A partir de ahora la existencia de los diálogos va a imponer a la imagen su discursividad lineal limitando considerablemente la libertad de combinación de segmentos discretos de que gozaba el montaje en algunas de las escrituras del mudo, abiertas a un amplio abanico de parámetros rítmico-repetitivos que a su vez eran función de criterios estéticos-expresivos. El propio ritmo va a adecuarse a la cadencia marcada por las estructuras dialogales que constituyen la base sobre la que se articula la secuencia. Por supuesto que el ritmo y la imperceptibilidad de -

la sutura se adecuan a la producción de la ilusión de realidad, - substrato ideológico que condiciona el carácter de la nueva práctica del lenguaje que se está edificando y que conduce evidentemente a la marginación de la intensificación del montaje, que que da circunscrita ocasionalmente a los fragmentos textuales en los que reina la pura acción sin intervención del diálogo y siempre dentro de una concepción del ritmo que, desde luego, no puede admitir ni la infinitesimal descomposición temporal de "La Roue", - ni la analítica descomposición de la acción y del espacio de "Octubre" (o "La Madre").

En definitiva, el sobrevoltaje expresionista de las imágenes y de su conjunción va a abandonarse (aunque encuentra modos de sobrevivir o reaparecer en las nuevas estructuras) y no solo desde el punto de vista de las escuelas que afirman el montaje, - sino también de aquellas que enfatizaron la plástica de las imágenes: Los progresos de las violentas iluminaciones antinaturales del expresionismo y sus fantásticas concepciones escenográficas, arrinconadas en el nuevo orden (salvo en géneros como el musical o el terror, y subgéneros cuyos decibles se sitúan en los márgenes entre la realidad y la fantasía).

Los estilizados códigos gestuales de procedencia teatral que marcaban el trabajo del actor en los tiempos del mudo, - van a caer bajo el peso de una nueva naturalidad.

En definitiva podemos decir que la aparición del cine sonoro contribuye a dar carta de naturaleza y más aún, hegemonía expresiva, a un realismo cinematográfico que se traduce en formas narrativas identificadas con la tradición de la novela decimonónica en la que la estabilidad de representación y la comunidad de los procedimientos de escritura condujo a considerarlo como un "conjunto orgánico, comparable por ejemplo a la pintura italiana del Quattrocento o la novela francesa del siglo XIX" que "ha constituido, quizás, en la cultura occidental la última gran manifestación representativa dotada de una real plenitud simbólica" (11)

#### XIII.4 Crísis de la vanguardia y hegemonía del relato clásico.

En este mismo proceso hay que arrostrar los factores --

que conducen a la pérdida de peso de vanguardias en el conjunto de la historia cinematográfica al paso del avance devorador que determina la hegemonía del relato clásico.

Los factores que conducen a la marginalización de las actitudes vanguardistas son demasiado complejos para poderlos -- analizar exhaustiva y rigurosamente sin perjudicar la homogeneidad de esta obra. Me contentaría con enmarcar el fenómeno en sus coordenadas más generales. En primer lugar habría que tener en cuenta factores inmanentes que se refieren a la corta y agitada vida de los movimientos de vanguardia en el caldo del cultivo excepcionalmente fecundo de los años veinte de nuestro siglo.

Sin embargo parece claro que el principal factor habría que buscarlo en la agitada situación europea después de la Primera Guerra Mundial. La radicalización aguda de los procesos de lucha de clases a nivel continental va a traducirse, en el orden político, en la lucha entre dos modelos distintos de sociedad. El avance de las fuerzas populares detrás del cual alienta el ejemplo y el apoyo del Octubre ruso, va a determinar la caducidad -- del Estado liberal para hacer frente a esta presión y el repliegue de las burguesías nacionales hacia modelos dictatoriales.

Si la sociedad se divide, los artistas, como parte del cuerpo social, no permanecen al margen, más aún cuando, como hemos visto en el caso de la Unión Soviética, muchos de sus contenidos de protesta y desafío, de crítica a la obsolescencia del viejo orden de cosas, parecen coincidir en el afán y en la utopía con el fantasma que recorre Europa, el mundo. La presión de la historia empuja a la toma de partido: son tiempos de compromiso y de combate por un orden nuevo. El destino a este respecto -- globalmente considerado del futurismo italiano y del surrealismo francés es ejemplar.

Lo que para nosotros tiene importancia es que este proceso provoca en el arte un evidente progreso de las posiciones -- realistas.

De un lado los fascismos no disimulan su escasa simpa--tia hacia las posiciones del arte de vanguardia. El estado totalitario, que representa a las formaciones sociales más conserva

doras y que aspira al tiempo a hacer del arte un factor más de su monopolista intervención sobre la vida del individuo, difícilmente podía verse asociado al soplo demoledor del arte nuevo.

Del otro lado, también los artistas, y en primer lugar como ya vimos los artistas de la joven Unión de Repúblicas, se plantean hacer del arte un factor de intervención en la vida social y la consecuencia que va asociada a ello, es la exigencia de comprensibilidad de ese arte por las masas culturales semianalfabetas, lo que supone un avance de las posiciones realistas en el debate teórico-práctico de cimentación de la nueva cultura proletaria. Esto sucedía en los años veinte en el marco de la libre competencia de escuelas y tendencias y la negativa del Estado (pesa a sus intromisiones) a erigir una de ellas en tendencia oficial. Pero el totalitarismo de nuevo cuño, el anquilosamiento del Estado, productor de un nuevo y acendrado conservadurismo social, al elevar el "realismo socialista" al lugar de método creador de la literatura soviética, pone fin al fecundo combate e inicia el proceso que conducirá a la aberración zhdanovista del artista como "ingeniero de almas" y a la eliminación, incluso física, de la vanguardia.

En el resto de Europa, donde la toma de poder por la izquierda aún no se ha producido, asistimos a un proceso similar de progreso de las posiciones realistas (la evolución de Bertolt Brecht o, más generalmente, la aparición del Kammerspiel frente al Expresionismo dan buena cuenta de ello). Progreso evidentemente marcado por el ejemplo soviético, faro y guía aún para tantos del advenimiento considerado inevitable de una nueva sociedad.

Si el stalinismo elimina drásticamente la vanguardia, también el avance de los fascismos va a producir resultados similares o a empujar al necesario exilio a los mejores talentos cinematográficos de la época, en un proceso que, en algunos casos, al ritmo del avance de los ejércitos nazis les conducirá a América.

En realidad el exilio americano de los grandes creadores del mundo había comenzado con anterioridad. Sumariamente podemos decir que se produce en tres oleadas. La primera de ellas determinada por una masiva exportación de directores, consecuencia del -

espíritu de conquista de los mercados mundiales por el cine americano que su avasalladora colonización atrae hacia la Meca a muchos de los más importantes directores de las respectivas cinematografías nacionales: Lubitsch, Murnau, Sjostrom, Stiller, Hitchcock. La segunda cuando la llegada del sonoro amenaza la universalidad del cine, y por tanto la hegemonía de los productos americanos en Europa, y se hace necesario producir dobles versiones, aunque esta oleada parece ser más de técnicos y actores. La última - de estas oleadas, más dispersa a lo largo del tiempo, sí coincide con el triunfo de los fascismos y su hostilidad hacia la intelectualidad, la derrota republicana en la guerra española y por último el comienzo de la Segunda Guerra Mundial.

De todos modos, esta es una precisión importante que me gustaría destacar para no inducir a una interpretación unilateralmente mecanicista o vulgarmente sociologista de la Historia del Arte. El proceso que conduce a la absoluta hegemonía del modelo clásico no es el resultado exclusivo ni del proceso histórico europeo ni de la súbita irrupción de la invención técnica. Particularmente en este caso me interesa poner énfasis en el sentido de que alguien haya podido inferir que cuando hablamos de la aportación del cine sonoro estamos haciendo responsable a la aparición del sonido de la transformación de los modos de representación. Nada más lejos de mi intención. Debe de haber quedado claro que el sonoro refuerza el proceso hacia el realismo iniciado años antes del que el cine americano y la evolución del cine alemán o, más personalmente, la obra de figuras como Stroheim y Pabst nos dan cumplida cuenta.

En un proceso de esta naturaleza intervienen factores de toda índole, desde los immanentes a la propia dialéctica de los movimientos artísticos hasta factores técnicos, históricos y desde luego, en muy importante medida, económicos, lo que no es difícil de comprender a poco que se analice la importancia y propiedad de la industria cinematográfica americana y el recurso a todo tipo de prácticas comerciales para conquistar mercados, recurriendo masivamente a la "importación de cerebros" de los países competidores (tan característica en todos los ámbitos de la política cultural estadounidense) que, en algún caso, concretamente el sue-

co, gravó seriamente el provenir de la cinematografía nacional. En contrapartida, no puede decirse que, en todos los casos, beneficiara ni a la cinematografía americana ni a los propios interesados. Muchos de ellos serán rechazados, otros infrautilizados y, en el mejor de los casos, obligados a incluirse en el gigantesco engranaje, nada proclive a audacias expresivas, que es la hipertrófica máquina de producción hollywoodiense. Allí algunos lograrán sobrevivir y adaptarse, convirtiéndose en directores americanos; para otros, en cambio, será el fin de su carrera o un paréntesis que terminará con el retorno a sus países de origen, y muy pocos lograrán hacer brillar su genio contra el tamiz uniformante e impersonalizador de la industria a la misma altura a la que brilló en la época gloriosa del mudo.

Dar cuenta real de este proceso que representa tan duro golpe para las vanguardias cinematográficas, supone descender a los casos concretos:

Es suficientemente conocido el destino de Eisenstein. Durante su corta experiencia en Hollywood da a la luz sus guiones "La Casa de Cristal", "Una Tragedia Americana" (la novela de Teodor Dreiser que junto con Norris es una de las cimas del naturalismo americano y sobre la que años más tarde realizaría Steinhilberg una versión con Silvia Sidney) y "El Oro de Sutter" que nunca llegará a realizar (12). Tras el trágico final de su experiencia americana que nunca llegaría a montar y algún encargo documental de escasa importancia, Eisenstein, por culpa de la hostilidad de Chumiatski, no consigue rodar ningún film hasta 1.935, año en el que se le confía la realización de "La Pradera de Bejin". Inacabado el film por orden de la Dirección Central de Cinematografía, acusado de formalismo pernicioso y pobreza ideológica, y destruida la copia durante la evacuación de los estudios Mosfilm, su trabajo se hace imposible de juzgar. No obstante, el hecho de tratarse de un relato de Turgueniev, guionizado por Alexandr Rjchevski y por Isaac Babel, deja pocas dudas sobre su adscripción realista.

En 1.938 Eisenstein dirige "Alexandr Nevski", su primera obra sonora que como tal nos ha sido dada a conocer. Es forzo-

so reconocer que al margen de la asombrosa elaboración de secuencias como el montaje polifónico de la batalla sobre el lago Chud, el relato de Nevskiresponde a formas narrativas bastante tradicionales. En concreto recuerda bastante a los dramas históricos shakespearianos: la escisión del universo dramático de acuerdo con las rígidas barreras de la sociedad estamental, la fusión en la obra de lo trágico y lo cómico como esferas además normalmente pertenecientes a estamentos diferentes (lo trágico es patrimonio de todos, lo cómico es sólo de los bajos estratos, la gravedad caracteriza al poder). Al tiempo que un intenso sentido épico

recorre la obra. Hay que salvar distancias, por supuesto, entre la fidelidad al esquema y la plasmación concreta. Muy lejos de la rica complejidad de los personajes del dramaturgo isabelino, los personajes de Eisenstein evidencian una superficialidad y una falta de relieve psicológico, que quizás deban ser atribuidos al desprecio por la psicología que ha demostrado el arte posrevolucionario en íntima unión con el carácter épico (caracteres nada sutiles y pasiones elementales). Esto es cierto para los personajes de abajo: la rivalidad de Buslai y Gavrilo por conseguir el amor de Olga que ha decidido conceder su mano a aquel de los dos que demuestre ser más valeroso, recuerda en su planteamiento a una clásica estructura de cuento popular, aunque en este caso el anuncio de la fechoría que va a dar a los contendientes la ocasión de demostrar su valor (declaración de guerra por la invasión teutona) sea posterior a la petición de intervención. La restauración del orden (en forma de victoria sobre el agresor) determina la reparación del orden transgredido y el restablecimiento de la armonía que termina en doble promesa de matrimonio de Gavrilo con Olga y Buslai con Vassilia.

Y si esto es cierto en la intriga secundaria, lo es también en la fundamental: la pureza, pureza épica de Nevski, lo deshumaniza hasta el punto de asemejarlo a un héroe de "Chanson de Geste". Pero la imagen de utilizar los viejos resortes del género heroico se enturbia si tenemos en cuenta el simbolismo que parece seguirse de la intriga: Rusia amenazada por los teutones necesita al jefe carismático que, apoyándose en el patriotismo y la unidad del pueblo, sea capaz de conducirla a la victoria. Lo que mo-

lesta es precisamente la inmaculada imagen del heroe positivo en un momento histórico de exaltación del culto a la personalidad de Iosif Vissariovich Stalin. Tal reduccionismo culmina un proceso de desaparición del protagonista colectivo que caracterizaba sus tres primeros films. Lo que en principio parecia suponer un serio golpe a la inevitabilidad de la individualización de la intriga del relato, se habia quebrado ya en "La Linea General" con el relato de la historia de la campesina Koljosiana Marfa. Pero aún así media una distancia considerable entre la humanidad de Marfa y la inconsistencia de cartón piedra de Nevski que demuestra hasta qué punto las acusaciones de superficialidad lanzadas sobre el film americano son, por lo menos, unilaterales. Sería injusto que esta valoración hecha desde la óptica narrativa del relato en su conjunto ensombreciera la excepcional aportación de Eisenstein, sus alardes académicos de composición, el empleo simbólico de los tonos fundamentales y sobre todo el avance expresivo que supone en la utilización conjunta de sonido e imagen la batalla del lago Chud con su perfecta integración entre las imágenes de Eisenstein y la música de Prokofiev (13) que debe considerarse una de las cimas de una nueva escritura plenamente basada en que Panofski (14) llamó acertadamente el principio de la coexpresividad.

Un relato lineal expresado en imágenes cuya elaboración plástica se entronca con la investigación formal del expresionismo, definiría el talante de "Iván el Terrible" su último film compuesto de dos partes y un prólogo.

En cualquier caso esta evolución apenas esbozada permite comprobar hasta qué punto la obra sonora de Eisenstein se aparta de las premisas (preeminencia del montaje, resolución de la antinomia lenguaje de la lógica-lenguaje de las imágenes) que estaban culminando con "Octubre" una de las más elevadas y ambiciosas concepciones que le ha sido dada a conocer a la historia del cine.

Dentro de la escuela soviética recordemos también el destino que afecta a Lev Kulechov, el autor del famoso experimento que lleva su nombre, pero sobre todo el excelente director de films llenos de sabiduría y experimentación técnica como "Mr. West en el país de los bolcheviques" y "Dura Lex". Durante el so-



noro y hasta su muerte en 1.970, Kulechov sólo dirigió cuatro -- films y si exceptuamos "El Gran Consolador", lo sintomático de -- su actividad va a ser el repliegue en la actividad documentalis- ta, teórica y pedagógica.

Igualmente Dziga Vertov, el auténtico "enfant terrible" del cine soviético, el autor del "cine-verdad" y el "cine-ojo", -- el brillante panfletario de "Nosotros", el defensor teórico fren- te a Eisenstein del montaje "a priori", era descrito según testi- monio de Román Karmen como un hombre en quien el recuerdo de --- *"las tempestuosas declaraciones ultraizquierdistas de los kinoki provoca una sonrisa"*. Karmen definió a Vertov en esa época como- *"un hombre de cabellos grises y perfil energético"* que *"se ocupa - exclusivamente de su trabajo de dirigente industrial"*, actividad a la que, según precisa Aristarco, se dedica hasta su muerte en- 1.954 (15).

En relación a la vanguardia francesa, examinemos antes- que nada la revolución de Gance, con quien ya estamos familiari- zados. Tras haber dirigido en 1.929 "La fin du monde", del que - Gance afirma que fue el primer film sonoro realizado en Francia, apasionado investigador ese mismo año de la perspectiva sonora - (genial anticipación de la estereofonía), se encuentra con que, -- lejos de encontrar estímulos para proseguir su aventura creativa *"querían (no aclara quien es el sujeto de la oración) films faci- les"*. Excepto algún que otro film en que él mismo considera ha- ber puesto un poco más de sí mismo, lo más importante de su acti- vidad va a consistir en "remakes" y sonorizaciones y resurreccio- nes de sus viejos films: "Mater Dolorosa" (1.932), "J'Accuse" -- (1.937), Espectáculo Magirama (1.956), sonorización de "Napo--- león" (1.934). Invitado a Berlín para hacer un film a la mayor - gloria del Fuhrer, cruza los Pirineos. Según propia declaración, los españoles le hicieron la vida difícil. Pese a ello consigue- iniciar un film sobre Manolete que quedará inacabado. (Hay que- hacer notar que Gance fue siempre un apasionado hispanista, au- tor en los años veinte de un proyecto de trilogía española que - incluiría "Isabel la Católica", "El Cid" y "Cristobal Colón"). - Vuelto a su país al final de la guerra, no rueda un film durante-

doce años. En 1.954, "no para vivir sino para no morir" dirige - "Le Tour de Nesle". Todavía en 1.960 vuelve al tema napoleónico con un "Austerlitz" en colores y aún a los 83 años realiza para la Ortf el "Maria Tudor" de Victor Hugo.

Otra de los "jefes de fila" de la vanguardia, fue Germaine Dulac, la primera mujer que realizó un largometraje y directora sobre guión de Antonin Artaud de "La Coquille et le Clergyman" al tiempo que importante por su contribución teórica. Tras realizar en las postrimerías del mudo algunos cortometrajes dedicados a obras musicales se consagró desde 1.930 hasta su muerte en 1.942 a la dirección de los noticiarios de "Actualites Françaises", "procurando dar a este género una estructura y una forma cinematográficas" (16).

Jean Epstein desde 1.928 hasta 1.953 en que muere, realizará entre 1.929 y 1.932 su "Trilogía Bretona" para plegarse con el sonoro sobre el cortometraje y el cine comercial que carece (si exceptuamos "Le Tempestiaire", 1.947) de la fuerza mágica de su obra muda. Lo más destacado de su actividad en el período es su obra teórica: "Intelligence d'une Machine", "Le Cinéma du Diable" y el póstumo "Esprit de Cinéma".

También otro de los padres del vanguardismo cinematográfico Marcel L'Herbier, pese a que continua dirigiendo intensamente durante el sonoro pierde la fuerza que dió obras como "El Dorado" y "L'inhumaine", aún cuando continúa influyendo sobre las jóvenes realizaciones a través de sus ensayos teóricos ("Intelligence du Cinéma", 1.946) y su actividad como profesor del IDHEC.

Tampoco Delluc, el teórico y autor de "La Femme de Nulle Part", rodara un film desde 1924 hasta su muerte diez años más tarde.

En las filas del grupo surrealista francés militó el joven español Luis Buñuel. Tras "Un Chien Andalou" y "L'Age d'or", Buñuel vuelve a España en 1.932 y con veinte mil pesetas que le habían tocado a su amigo Ramón Acín en la lotería rueda entre los meses de Abril y Mayo "Las Hurdes" o "Tierra sin Pan" que inaugura junto con "Sal de Esvenitia" del soviético Kalatozov la era que se ha dado en llamar el documental social para destacar su revuelta contra la miseria y la injusticia frente a la --

idealización de la vida de los hombres en la naturaleza que plas-  
maban los clásicos documentales de Flaherty. Resulta tópico ha-  
blar del desplazamiento de Buñuel desde las posiciones del surrea-  
lismo al realismo, su ejemplo encaja perfectamente en el proceso-  
de evolución de las vanguardias que hemos descrito y no supone --  
pérdida del contenido revulsivo en relación a sus primeros films.  
El film será prohibido por el gobierno republicano, por considerar  
lo una deshonra y una injuria a los españoles y su visión en Euro-  
pa durante los años posteriores y en la propia España durante el-  
régimen del general Franco será difícil, lo que revela que el ---  
afán revulsivo, provocador e inasimilable del surrealismo podía -  
perfectamente ejercerse a través del realismo. Pero lo importante  
para nosotros es que esta evolución no supone la deserción de los  
postulados estéticos de la etapa anterior. Las imágenes del "mun-  
do de idiotas y de enanos" (17), la cabra que se despeña o el pe-  
queño ataúd de niño que flota por el río o el asno putrefacto en-  
lazan con la fuerza de las imágenes de su obra anterior, penetran  
do la realidad de una poesía que le trasciende, y que, a partir de  
ahora, no faltará en la obra de Buñuel.

Convertido gracias al dinero de su madre en coproductor-  
de la productora "Filmófono", participa como productor ejecutivo-  
en la formación de una nueva generación de cineastas españoles. -  
Agregado cultural de la República en París durante la guerra, su-  
pervisa el montaje de algunos films. Enviado a Hollywood con idén-  
tico cometido, la derrota republicana le alcanza en América. En-  
tre 1.939 y 1.942, gracias a la historiadora Iris Barry, trabaja-  
en la Film Library del Museo de Arte Moderno de Nueva York hasta-  
que los juicios sobre su persona en la autobiografía de Dalí le -  
obligan a dimitir. Gracias a la Warner consigue trabajo revisando  
doblares al castellano hasta que en 1.946 viaja a Méjico donde se  
• establece para empezar a dirigir, tras catorce años de silencio, -  
acepta hacerlo por meras razones de supervivencia y dirige una --  
serie de films de encargo, que él mismo confiesa detestar y que --  
constituyen, sin embargo, el secreto laboratorio en que se fragua  
el potente resurgimiento de su estilo a partir de "Los Olvidados"  
(1.950) en un trabajo que se ha movido en términos generales (con

las excepciones, quizá, de "El Angel Exterminador", "La Via Lactea" y "El Fantasma de la Libertad") en el interior del relato y la escritura clásicos, descuidando ciertamente la forma y basando su fuerza en la primacía de los contenidos, en su forma aguda de revelar, de hablar de su tiempo al hombre de su tiempo.

La vanguardia nórdica, va a conocer un destino sin duda amargo. Los directores suecos Victor Sjöström y Maurice Stiller, creadores de una escritura que se apoyaba en el protagonismo de la naturaleza y en la capacidad de significar simbólicamente -- del mundo natural, cruzarán al Atlántico atraídos a Hollywood -- por ventajosos contratos. Allí Sjöström se verá obligado a dirigir con seudónimo obras de escaso valor, aunque alcance a darnos obras como "La Letra Escarlata" (1.926) y sobre todo "El Viento" (1.928), donde la naturaleza recobra su papel esencial en unas imágenes admirablemente dirigidas. En 1.931 vuelve a Suecia y, -- hasta su muerte en 1.960 no volverá a dirigir si exceptuamos un film realizado en Londres, "Under the Red Robe" en 1.937, aunque merece ser recordado como el intérprete entrañable, a sus ochenta años, del papel del doctor Isak Borg protagonista del film "Fresas Salvajes" obra de un director, Ingmar Bergman, que iba a elevar la importancia de la cinematografía sueca al nivel que tuvo entre los años 1.917 y 1.925 y que, al encomendar a Sjöström -- un papel de protagonista, hacia patente el respetuoso homenaje -- del discípulo hacia el viejo maestro.

Mauritz Stiller fue llamado a Hollywood con la joven actriz que habia descubierto para la "Leyenda de Gösta Berling", -- Greta Garbo. Allí no dejó más que un film inacabado con la Garbo y otras dos, que quedaban muy lejos de su obra sueca. Gravemente enfermo, retorna a Suecia donde muere en 1.928.

Otro de los grandes directores del mudo, el danés Carl-Th. Dreyer, fué el autor de "La Pasión de Juana de Arco" en 1928, un film que demuestra ejemplarmente la autonomía estética del nuevo arte: Una escritura basada en el uso sistemático del primer plano y la multiplicación de los puntos de vista y una plástica que hace del despojamiento estético su razón de ser (fondos blancos, ausencia de maquillaje, la doliente cabeza rapada de Maria-Falconetti) hacen de esta obra una de las más emocionantes de la

historia del cine. Después de "Vampyr" (1.931) y hasta su muerte en 1.968, Dreyer dirigió tan sólo cuatro films, (si exceptuamos sus incursiones en el campo del documental que simultaneará con largos años de ejercicio periodístico): "Dies Irae", "Tva Mabninskor", "Ordet" y "Gertrud". Las tres que conozco son indudablemente tres obras maestras. A diferencia de otros directores, Dreyer no se plegó nunca a las exigencias de la comercialidad, y su talento se manifestó en todos sus films. Pero no deja de ser lamentable que la multitud de proyectos de Dreyer, por ejemplo sus revolucionarias propuestas sobre el color o su acariciada "Vida de Cristo", quedasen en teorías y esbozos.

Entre los directores alemanes también Murnau, en 1.926, - junto con Carl Mayer, emigró, poco después de terminado "Fausto", a Estados Unidos. En 1.927 realizaba allí "Amanecer", una obra - que integraba perfectamente, tanto plástica como narrativamente, la tradición realista en que se movía el cine americano con la - poesía que es la nota dominante de su estilo. Merece ser recordada también "Tabú", que había codirigido con Flaherty aunque entre dos concepciones tan diferentes del cine no tardó en estallar un conflicto en el que terminó por imponerse el director - alemán, como el propio Flaherty reconocía a Sadoul en 1.949. Pocos días antes del estreno, Murnau moría en accidente de automóvil en Santa Bárbara a los 41 años, en la plenitud de su capacidad fabuladora.

También Fritz Lang acaba llegando a los Estados Unidos, pero en este caso no a causa de una ventajosa oferta, o mejor dicho, si: el mismo día que Goebbels le ofrecía la dirección de la cinematografía alemana ("Metropolis" era una de las películas favoritas del Fuhrer), tomó el expreso Berlín-Paris con sus smokings y las joyas de su amante (se había ya divorciado de su mujer y guionista Thea von Harbou, afiliada al Partido Nazi) escondidas bajo la alfombra del compartimento y en el caño de la taza del lavabo. Tras un largo año de inactividad en que aprovecha para familiarizarse con su nuevo país, con sus paisajes, con su gente y con su cine, escribe y dirige "Fury" (1.936) y "You only live once" (1.937), dos de las obras maestras del sonoro. Aunque

el tema (la lucha del hombre contra el destino) retomaba la obsesión de Lang desde "Der Mude Tod", sorprende que un autor formado en la tradición argumental y plástica del vanguardismo alemán, haya sido capaz de integrarse tan estrechamente en la mejor tradición realista americana, hasta el punto de convertirse en uno de los grandes directores clásicos y de dar un cierto número de obras que no solo no desmerecen de las de su etapa alemana sino que para algún crítico (concretamente Peter Bogdanovich) superan su trabajo en el cine mudo. Esta actitud me parece tan exagerada como la de considerar que su ocaso como director se inicia precisamente a partir de su segundo film americano. Creo que es forzoso admitir que la contribución de primera fila a la elaboración de una escritura expresionista es la más revolucionaria contribución de Lang al arte cinematográfico, sin por ello dejar de reconocer que, obligado a cambiar de escritura y sumar sus esfuerzos a un proceso que ha adquirido ya fijeza y madurez, y expresándose a través de códigos ya elaborados y estilísticamente menos diferenciados que los de su etapa anterior, alcanzará obras como "Rancho Notorius", "Clash by Night" o "The Big Heat" que además de las ya citadas "Fury" y "Only live Once" figuran entre las mejores del cine clásico y que revelan su sabiduría lentamente sedimentada para narrar a través de las imágenes.(18)

Por último, en esta larga lista de mártires de la idea, del monopolio y de la historia, no podemos olvidar que los dos grandes nombres que más han contribuido a forjar y desarrollar los modos expresivos que van a hegemonizar a partir de 1.930 la expresión fílmica, los vanguardistas del clasicismo David W. Griffith y Eric von Stroheim serán eliminados por el propio proceso que ellos mismos alumbraran. Tras el fracaso de su primer film sonoro "Abraham Lincoln" hasta su muerte casi veinte años más tarde, Griffith, el hombre que hizo del cine un arte, no volvería a dirigir. Stroheim, que había llevado a la madurez la aportación de Griffith tendrá oportunidad, tras la interrupción del rodaje de "Queen Kelly" en 1.928, de poner en práctica el dominio de unas técnicas expresivas cuando se encontraba en el mejor momento creativo para haber alumbrado una buena cantidad de obras maestras. Sólo una vez en los treinta años que le queda

ban de vida volvería a pronunciar la fórmula mágica "Motor. Acción" que inaugura la apertura del rito: Será en la secuencia final, dotada de intenso patetismo, de "Sunset Boulevard", la película de Billy Wilder en que Stroheim interpreta el papel de Max, un olvidado director del mudo convertido en el mayordomo de una-estrella también olvidada.

### NOTAS AL CAPITULO XIII

- (1) Debemos en primera instancia la información sobre esta reseña histórica a GUTIERREZ-ESPADA, L.: Historia de los medios audiovisuales (vol. II). Madrid. Pirámide. 1.980 pp.98-118
- (2) Vid. "Manifiesto del sonido" en EISENSTEIN, S. M.: Teoría y técnica cinematográfica. pp. 279-281
- (3) Vid. BALAZS, B.: El film sonoro pp.160-193 en El Film. Evolución y esencia de un arte nuevo. Barcelona. Gustavo Gili. 1.978. pp.161
- (4) ARNHEIM, R.: "Un nuevo Laocoonte: Los compuestos artísticos y el cine sonoro" pp.161-184 en El cine como arte. Buenos Aires. Infinito. p. 184
- (5) JACOBS, L.: "La azarosa historia del cine americano" Op. cit. (VolII) pp.71-72
- (6) STENBERG, J. von.: Cine y realidad. Film Ideal nº 224-225. 1970 pp147-163 y VIDOR, K.: Hollywood al desnudo. Barcelona. AHR. 1954. pp. 181-194
- (7) Vid. además de los arriba mencionados TRUFFAUT, F.: El cine según Hitchcock Madrid. Alianza. 1974. p.55 y LANG, F.: M pp.26-27 y 37-38 (Entrevista con Gero Gandert)
- (8) BAZIN, A.: Qué es el cine?. Madrid. Rialp.1966. p.122
- (9) MITRY, J.: Esthétique et psychologie du cinéma (Vol II). Paris. Ed Universitaires 1.965
- (10) BETTETINI, G.: Cine, lengua y escritura. Mexico. FCE.1975.p.182
- (11) BELLOUR, R.: "Preface" pp. 7-11 en AAVV.: Le cinéma américain. Paris. Flammarion. 1980
- (12) Vid. MONTAGU, I.: Con Eisenstein en Hollywood. Mexico. Era. 1.968
- (13) Vid. EISENSTEIN, S. M.: El sentido del cine. Mexico. S XXI. 1974: "Forma y Contenido": Práctica. pp. 115-157
- (14) PANOFSKI, E.: "Estilo y material en el cine" pp.147-170 en AAVV: Contribuciones semiológicas al análisis del film. Valencia. Fernando Torres. 1976. pp. 155
- (15) Debemos la noticia a ARISTARCO, G.: Historia de las teorías... Op. cit. p.158 nota 1
- (16) Idem. p.135
- (17) SADOUL, G.: Dictionnaire des films. Op. cit. p. 240
- (18) Vid. MENDEZ LEITE VON HAFE, F.: Fritz Lang. Barcelona. Daimon. 1980 y BOGDANOVICH, P.: Fritz Lang en América. Madrid. Fundamentos. 1972



#### XIV. MODOS DE NARRACION Y ESCRITURA DEL RELATO CLASICO SONORO: PREMISAS PARA UN ANALISIS

"Ellos no tienen nada que olvidar... mientras que nosotros debemos de olvidarlo todo, toda una tradición mental de miles de años... Nosotros, nosotros debemos desaprender después de haberlo encontrado todo"

(Ricciotto Canudo)

"Nuestros talleres ocupan una extensión de diez hectáreas; todas las semanas más de 120 millones de hombres asisten a la proyección de nuestros films: Blancos, amarillos, negros, oficinistas, pastores - protestantes, coolies, -toda la humanidad-.

(Ilia Ehrenburg. Fábrica de sueños)

"El cine americano es el que nos ha hecho conocer lo que es el cine y el que nos ha hecho amarlo... Personalmente he conocido a Preminger, a Hawks, en fin a todos los norteamericanos casi antes de conocer a los europeos: Ellos me han hecho aprender lo que era el cine"

(Jean Luc Godard)

##### XIV.1 El clasicismo como conjunto orgánico

No es arriesgado afirmar que el relato clásico sonoro -- ha constituido y constituye aún en nuestros días la forma dominante del relato cinematográfico, hasta el punto de que prácticamente todo el trabajo que estamos realizando puede definirse en relación a él, hacia, en su interior o contra él.

No podemos abordar aquí las razones complejas que han -- conducido a esta hegemonía que, recordemoslo una vez más, ha sido considerada como "la última gran manifestación representativa de la cultura occidental dotada de una real plenitud simbólica" (1).

En estos tiempos en que asistimos al desarrollo de una cultura de la imagen que está transformando radicalmente en poco tiempo todos los presupuestos de las épocas anteriores, no se puede dejar de constatar que las formas narrativas del clasicismo ci

nematográfico americano han sido y son uno de los grandes ejes de referencia sin cuyo conocimiento resulta imposible entender, abordar la cultura contemporánea: su plena vigencia, su influencia sobre el consumo narrativo de amplísimas masas (sobre todo a través de la televisión), su extensión transculturizante y colonizadora. De América al viejo continente, de Oriente a Occidente, de los -- países desarrollados al Tercer Mundo, aseguran al fenómeno una -- trascendencia que supera con mucho la ambición de este trabajo.

Es precisamente este desarrollo hipertrófico lo que plantea las dificultades de formalizar su conocimiento. Nos hallamos de nuevo ante el valor enmascarador de los conceptos. Si como dirección de una trayectoria, estabilización de una forma de representación o punto de arranque de una renovación, el concepto ha -- sido de una evidente operatividad, cuando intentamos penetrar en su interior, definirlo, analizarlo nos revela su encubierta y multiforme diversidad irredictible a una generalización apresurada.

Si hubiesemos pretendido ser coherentes con este riquísi mo desarrollo habría que haber dedicado al relato clásico la in-- mensa mayor parte de esta Tesis Doctoral.

El objetivo sin embargo era otro: Intentar una visión panorámica de la evolución de las formas narrativas en el cine que fuese homogénea y equilibrada en su evolución. Ello ha obligado a reducir las dimensiones posibles del capítulo y a esforzarse en -- la síntesis de criterios de validez general. Al tiempo, la práctica metodológica de fijar un texto paradigmático sobre el que desarollar el análisis, arriegaba a limitar, más gravemente cuanto -- más extenso es el territorio que se intenta abarcar, el grado de generalidad de los resultados de la investigación, parcelando abusivamente su constelación de modos de significar.

Por ello me decidí por optar, al estilo de ciertos tex-- tos teóricos, por una caracterización global de los modos más re-- levantes de narración y escritura unificados a partir de esos dos parámetros tradicionales de la moderna teoría narrativa que son -- el tiempo y el punto de vista. Caracterización extraída de los -- textos mismos y apoyada, cuando era necesario, por una abundante-- ejemplificación.

No obstante, esta manera de proceder, pese a ser la úni-

ca posible en relación al proyecto de trabajo, adolece de múltiples insuficiencias. La fijación de criterios globalizadores parece incapaz de retener aspectos sustanciales de la fabricación del texto. Esta concepción estática y delimitadora del análisis no retiene en cambio los diversos niveles de singularidad textual, en que, como oposición entre grandes géneros, estilo o irreducible-trabajo, vive el texto fílmico.

Si estas afirmaciones pueden parecer exageradas, basta -- con descender a los terrenos de la práctica para hacerse con su -- irrefutable realidad: La escritura abierta a una variedad estilística de una inagotable riqueza. Recordemos a guionistas tan característicos como Dudley Nichols, James Agee, Ernest Lehman, --- Budd Schulberg, Herman Mankiewicz, por no hablar de la contribución (más expresiva para quien no está familiarizado con la literatura cinematográfica) de Ben Hetch, William Faulkner, Thortorn Wilder, Scott Fitzgerald o Bert Brecht.

O, en otro ejemplo asequible, a directores que como John Ford, Howard Hawks, Raoul Walsh, George Cukor, Alfred Hitchcock, --- Ernst Lubitsch, Vicente Minelli, Otto Preminger, Joseph von Sternberg y King Vidor, trabajaron en los límites del clasicismo cinematográfico, configurando prácticas abiertamente diferentes, desarrollando modos de contar fuertemente característicos.

De otra parte no conviene olvidar que los límites del -- clasicismo no son las fronteras de los Estados Unidos de América, y no ya en cuanto a difusión sino en cuanto a producción. "El cine es y ha sido siempre americano", axiomatizó en su día Godard. No le faltaba razón. De Méjico al Japón, de España hasta la India, de Escandinavia a la Unión Soviética, las convenciones clásicas -- van a dominar los modos narrativos cinematográficos. Bajo el signo del clasicismo podrían definirse autores como Becquer, Duvi--- vier, Clouzot, Carné, Pabst, Donskoi, Kozintev', más recientemente Kurosawa, parte de la obra de Renoir por no citar más que ejemplos que figuran entre los grandes autores cinematográficos y --- siempre a condición de entender la dialectica deconstructiva que hace que la obra de los grandes creadores, trabajando en el interior del clasicismo trate siempre de ir más lejos, de desafiar las reglas, de contradecirlas. La diferencia entre un director-ar-

tista y un artesano puede cifrarse claramente en eso.

Por último en una perspectiva diacrónica conviene no olvidar que, pese al valor cualitativo de la reacción anticlásica, - el relato clásico sigue poseyendo la hegemonia narrativa y no sólo cuantitativamente: lleno de vitalidad, continua demostrando -- aún su plenitud expresiva, proporcionándonos obras de un valor es tético inestimable, que aún revelando una importante evolución -- (fundamentalmente en la escritura) con respecto al cine de la época dorada, no por eso pueden dejar de situarse en el interior del clasicismo. Coppola, Millius, Reizs, Rohmer, Truffaut, el primer-Wajda, e incluso por ejemplo algunos Schololoendorf y Bertolucci, - por no citar más que nombres de muy importante relevancia en el - cine actual, no podrán sino ser situados a partir del respeto a - los postulados narrativos capitales del clasicismo cinematográfico, aunque ciertamente se aprecien en sus maneras de hacer concepciones y procedencias muy diversas y aunque en ocasiones su trabajo aparezca marcado por una voluntad de trascender las viejas tra diciones narrativas.

Es este amplio despliegue imposible de abarcar lo que se escapa a cualquier intento sumario de caracterizar la concepción-narrativa que unifica al relato clásico americano. Por ello este capítulo no va a ser sólo la síntesis de los criterios y pautas - de análisis sino que va a intentar abrir la incertidumbre, la insuficiencia de una investigación apenas desarrollada; abriendo no solamente paso a nuestra seguridad sino sobre todo planteando nue vos modos de aproximación a temas de trascendental importancia -- realmente descuidados.

De esa forma se han fijado bajo la hoy envejecida noción de estructura (coherente por lo demás con los postulados del capítulo) una serie de perspectivas de análisis fílmico, cuyo específico estudio podría despejar muchos de los interrogantes que asal tan en la actualidad a quien se adentra en el interior del texto-fílmico. Bajo el mismo prisma se intenta plantear el estudio aún-en ciernes de las nociones de género, autor y estilo en una perspectiva que no solo aumentará en profundidad nuestro conocimiento sobre el cine sino que lo ampliará en superficie extendiéndolo a aspectos de la producción textual que como música, escenografía

e iluminación (y en menor medida el guión) han caído normalmente fuera de las preocupaciones de la teoría cinematográfica.

El resultado final de este capítulo es más el destrozado molde de escayola que el bronce que se ha fundido en interior. Abierto a interrogaciones que solo años de investigación abundante y sistemática conseguirán colmar, ese "agujero negro" de la Tesis, delimitado en sus contornos, caracterizado en sus trazos-morfológicos esenciales y, sobre todo, en su aún imperfecto conocimiento, debe irse llenando, en años sucesivos, de contenidos -- que en su variedad de mosaico consigan ir formalizando nuestro conocimiento sobre esta piedra angular del estudio cinematográfico que es el clasicismo.

#### XIV.2. Tiempo

Una de las formas tradicionales de abordar el estudio del tiempo interno del relato es analizarlo en relación con el tiempo de la historia que ese relato nos narra. Existe, es evidente, una primera determinación planteada en términos de disyuntiva: la coincidencia (total o fragmentaria) entre ambos y la no coincidencia.

Considerado al nivel de la estructura global del film, existe entre ambas una evidente desproporción: los casos de coincidencia total, de especularidad, son extremadamente raros en la historia del cine, hasta el punto de que no resulta forzado hacer de la elipsis una de las características esenciales de los modos narrativos cinematográficos.

Evidentemente la extensión de la elipsis no se limita exclusivamente a la supresión temporal. Existen otras manifestaciones fílmicas específicamente narrativas que pueden ser englobadas bajo la denominación de elipsis y que, lejos de estar causadas por una motivación temporal, tienen un origen diferente en prescripciones que afectan la verosimilitud del relato, a sus múltiples censuras, a la homogeneidad y coherencia del tono narrativo, a la impracticabilidad de materializar, de poner en escena, determinadas exigencias de la narración, etc. Más dudoso es, sin embargo, que determinados efectos puedan ser calificados como elípticos. Cuando Magny (2) califica como elipsis el plano de la obra

de Chaplin "Una Mujer de Paris" (1.923) en que la partida de un tren se resuelve a través del reflejo intermitente de las luces sobre el rostro de Edna Purviance, hay que cuestionarse seriamente si estamos en presencia de una elipsis (concebida como un fenómeno de significación estructural) o de una figura retórica (de más limitado efecto aunque no de menos interés), concretamente de una sinécdoque.

En cualquier caso, en este trayecto vamos a limitar el análisis a las elipsis temporales. Y, en ese sentido, la voluntad elíptica es claramente perceptible a los diversos niveles de la estructura: al nivel de los grandes sintágmata (que genéricamente en el cine denominaremos nivel secuencial) y al nivel intrasintagmático (es decir a nivel del desglose, de la descomposición del espacio unitario de la escena en una sucesión de espacios que reconstruyen una continuidad y una contigüidad aparentes).

En el interior del espacio homogéneo y del tiempo continuo de la escena, la elipsis se encuentra limitada a la función de esporádicos e insignificantes hiatos no diegéticos cuya función redunda directamente sobre la agilidad narrativa pero cuya percepción escapa por completo al espectador. Se trata en general de levisimas supresiones, efectuadas muchas de ellas en la sala de montaje que eliminan aquellos fotogramas que sin perjudicar la continuidad, no añaden nada al sentido. Ilustraciones perfectas serían el ligero desplazamiento de un personaje de un plano al siguiente en que aparece o el clásico ejemplo de la apertura de una puerta en que el personaje comienza a girar la empuñadura para inmediatamente al cambio de plano cerrar la puerta detrás de sí.

Pero evidentemente en la caracterización de los modelos temporales, tiene más importancia la discontinuidad que se verifica entre segmentos mayores del relato y entre secuencias de fragmentos importantes de la acción.

Las características inherentes a los hábitos de consumo imponen, es evidente, una organización fuertemente elíptica. Una hora y media, que es la duración canónica del relato clásico, exige una fuerte concentración y selección de los acontecimientos de la historia incorporados a la narración que implica habitualmente

la necesidad de saltar sobre amplísimos sectores de la historia.-- Una de las características representativas del nuevo arte, la necesidad de mantener vivo el interés a lo largo de toda la proyección es otro de los factores que redundan en esta fuerte condensación que lógicamente implica dejar fuera del texto la mayor parte del tiempo de la historia.

Tomar a la novela como elemento de comparación estructural es siempre un ejercicio fructífero y esclarecedor. Hábitos diferentes de consumo (personal adecuación del ritmo de la lectura, posibilidad de interrumpir su curso, no existencia de una duración estricta, menor necesidad de mantener permanentemente elevados índices de tensión) y sobre todo unas amplias posibilidades de utilización del resumen según la extensiva gama de ritmos narrativos configuran una concepción del relato muy diferente a la del cine donde el limitado (en variedad y frecuencia) empleo del relato sumario y la consustancial hipertrofia de la escena (de la "scenic presentation" por utilizar la terminología de Lubbock) -- caracterizan una narración que, en el estricto terreno de la selección de los fragmentos del tiempo diegético que van a configurar el tiempo representado, se hace a saltos. Uno de los retos -- del cine clásico, de los generadores de su escritura, será la resolución de estos grandes hiatos, <sup>o</sup> restañamiento de estos vacíos.

La dialectica entre la discontinuidad selectiva y la necesaria fluidez narrativa es uno de los factores básicos a la hora de comprender el trabajo textual del film. La situación se manifiesta desde luego en la concatenación intra e intersecuenciales: el llamado *raccord*, en su amplísima gama de manifestaciones, ha exigido la existencia de una doble especialización del trabajo: la "script-girl" o "continuity girl" (cuya misión básica en el rodaje es la supervisión de la continuidad) y el montador (una enorme parte de cuya habilidad es restaurar la aparente continuidad -- trocelada por el desglose).

Pero también, desde luego, otro de los procesos básicos -- es hacer fluir el relato a través de la discontinuidad secuencial, a través de una amplia gama de procedimientos de escritura que, -- desbordando el mero concepto de signos de puntuación, intentan -- conseguir un enmascaramiento de las fracturas temporales, cuyo --

fin no es solo mantener el ritmo que garantiza la continuidad de la atención perceptiva sino también (con efectos más amplios que se extienden al campo de lo ideológico) enmascarar las instancias enunciativas en la ficticia apariencia (por analogía con la continuidad sin fisuras de lo real) de que la historia se narra a sí misma.

Pero no es solo la fragmentariedad temporal lo que hay que tener en cuenta a la hora de analizar el relato, sino las formas de evaluar, de medir ese tiempo, lo cual nos permitirá introducirnos en las posibilidades temporales del relato.

Tras un detallado examen de textos clásicos hay que concluir que la precisión temporal en el cine aparece mucho más limitada que en la novela: lo que en esta es una simple adición predicativa a un enunciado, en el cine exige modos de significación harto más complejos y en los que la exacta determinación cronológica se ve limitada a una constreñida variedad de recursos códicos, que, excepto en los planos de plena justificación diegética (el reloj en "Solo ante el Peligro" y "El Pistolero", westerns -- por lo demás de temporalidad reducida) se vuelve un procedimiento burdo y cuyo desuso (excepto como cita) ha sido progresivo y general: Pensemos en los rótulos característicos del mudo ("Dos años más tarde..."), en las consabidas hojas de calendario y otros procedimientos similares.

En general el relato fílmico vive en un régimen de indeterminación temporal. Sólo la presencia de ciertos signos visuales, unidos a una concepción lógica del funcionamiento temporal, permite, si no evaluar con precisión, cuando menos denotar, con cierta aproximación en algunos casos, el tiempo transcurrido entre las secuencias: Noche y día, barba, transformación de la com postura vestimentaria, o en un período más amplio de tiempo, árboles florecidos, envejecimiento corporal, etc. Dicho así desde luego puede parecer poco sutil y pobre, pero pensemos que el cri terio que rige esta forma de denotar aproximativamente la duración de las elípsis supone su plena integración a la aparente na turalidad del discurso. Recordemos la transformación estacional a través de la ventana ante la que Huw yace enfermo en el film-



"Que verde era mi valle" (de muy distinto sentido a su condensación acelerada en "A Man for all Seasons" de Zinnemann) y en esta misma película de Ford la sorpresa del joven personaje al ver blanqueado por las canas el cabello de su madre.

Los epígonos del clasicismo americano han precisado a veces, sobre todo en films de cierta complejidad estructural causada generalmente por la dispersión de acontecimientos, un tipo de notación topo y cronológica cuyo origen está sin duda en el documental, quizá incluso en la propia información televisual: La localización y datación de cada escena (por ejemplo New York-1.919 o Martes 17'45) sobreimpresa al comienzo de la secuencia proporciona la información necesaria para reconstruir la línea cronológica. "El Padrino II" de Coppola, "Dillinger" de Millius o "Lucki Luciano" de Rosi son ejemplos de esta actitud en films de temática curiosamente coincidente, en un terreno abonado a la objetividad del relato periodístico.

Pero en general se puede concluir que el relato fílmico puede funcionar perfectamente en este régimen de indefinición -- temporal que hemos descrito (salvo cuando lo exige la diégesis). Rara vez tenemos la necesidad de preguntarnos en cuanto tiempo transcurre la historia. Rara vez (excepto en casos muy concretos) podemos hacerlo. ¿En cuánto tiempo sucede "Fort Apache"? ¿Días, semanas, meses?. Si nos atenemos a una estimación que lleva a distribuir inconscientemente los segmentos de la acción en días consecutivos, se está tentado de pensar que (excepto el final) la narración transcurre en el plazo de poquísimos días. Sin embargo, congruentemente pensado, ni la acumulación de acontecimientos (corte de las líneas telegráficas, llegada del Comandante en jefe, captura y devolución a la reserva de la Banda del Diablo, pacto con Cochise, Carga de Thursday, bailes de aniversario y de suboficiales) ni el desarrollo de las pasiones (relación entre el Teniente O'Rourke y Phil Thursday) permiten una tan rápida evolución temporal. El sentido de la "durée", el paso del tiempo, están del todo ausentes en esta obra: Cabe preguntarse si a una obra de estas características le hace verdaderamente falta.

En ocasiones, cuando se trata de amplios períodos de --

tiempo, el cine clásico no puede contentarse simplemente con elidir la acción y tiene que recurrir, como la novela, al resumen, cuya omisión redundaría sobre la lógica del discurso, en su capacidad para explicar la evolución de la trama.

El resumen en el cine es resultado de una triple operación de selección, reiteración y condensación cuyo resultado es una figura para cuya denominación utilizaremos los nombres de -- "collage" o de sintagma frecuentativo. Un ejemplo clásico puede ser extraído de "Gentleman Jim" de Raoul Walsh cuando el relato tiene que darnos cuenta del ascenso de Gentleman Jim Corbett desde sus primeros combates hasta colocarse en los umbrales de la disputa del título mundial contra Louis L. Sullivan. El sintagma es más complejo, pero buena parte de él está constituido por las sobreimpresiones encadenadas de ruedas de locomotora a toda velocidad, periódicos que se aproximan a la pantalla dando cuenta de los triunfos de Corbett, reacciones del público y puntuales símbolos boxísticos (un puño que golpea, un cuerpo que cae). Es fácil entender el profundo simbolismo, con respecto a la aceleración temporal, que imprimen a la figura las sinecdoques de los -- continuos desplazamientos (ruedas de tren) y la manera de presentar los titulares de los periódicos. El proceso de condensación se intensifica a través de la superposición espacial por sobreimpresión, mientras que el encadenamiento redunda sobre la concatenación de los acontecimientos y la repetición abunda en el caracter frecuentativo.

De forma similar en otra película de Raoul Walsh, "Mu--rieron con las botas puestas", el período de formación del Sépti--mo de Caballería está trazado a través de un largo sintagma que incluye, no obstante, un título sobreimpreso y donde la música juega un papel cohesivo de la discontinua heterogeneidad de planos. El resumen se origina a partir de la escena de la reunión de oficiales que termina en el canto de "Gary Owen" que enlaza a tra--vés de planos puntuados por cortinilla con la extensión del canto por todo el regimiento hasta culminar en una parada militar -- (en claro símbolo del valor aglutinador del himno). El título sobreimpreso que explica que así nació el Séptimo de Caballería --

inicia un cambio de contenido y ritmo en que asistimos a, en rápido montaje puntuado por encadenados, una alternancia de correrías indias e intervenciones del Séptimo de Caballería en los -- que el rostro del Comandante el Jefe y el plano de la lista de -- bajas se superponen en clara función ideológica. Por último, el -- avance de los jinetes indios bajo la nieve nos da la medida del -- transcurso del tiempo entre los planos soleados que lo flanquean.

Otra de las grandes oposiciones temporales que encontramos en el interior del texto fílmico es la que Bettetini (3) ha -- caracterizado como relación entre tiempo icónico y simbólico utilizando los criterios de Pierce para la clasificación de los signos y que le sirven para abordar bajo un prisma unitario, los procedimientos que permiten la distorsión en relación al curso uniforme del tiempo: el acelerado, el rallenti y el fotograma congelado.

Esta utilización del tiempo, sin embargo, no puede ser considerada como característica del modelo narrativo clásico. La explotación con fines expresivos de estos recursos temporales se dejará en manos de la vanguardia. Recordemos concretamente a Epstein cuando teorizaba en "Le Cinema du Diable" la elástica deformabilidad del tiempo oponiendo la cámara lenta, que mortifica y materializa, a *"la aceleración del tiempo vivificado y espiritualizado"* (4). No es difícil entender las razones de esta actitud del cine clásico hacia el empleo de estas posibilidades expresivas. La distorsión del tiempo, percibido como analógico al que nos tienen acostumbrados nuestros sentidos, afecta a la impresión de realidad, manifiesta la presencia de instancias enunciativas y distancia al espectador haciéndole tomar conciencia de su verdadero carácter.

No obstante también en la moderna evolución del relato clásico encontramos una revisión de estos postulados. La aceleración de las imágenes era utilizada por Stanley Kubrick en "Clock Work Orange": La orgia con las dos jovencitas en la habitación -- de Alex hacia desfilarse en cuarenta segundos un material rodado -- que daba para veintiocho minutos con los compases, también acelerados, de la "Obertura de Guillermo Tell" de Gioacchino Rossini.

Ejemplos señalados de la utilización de la cámara lenta

los tenemos, en primer lugar, en el propio Kubrick en la obra que precede a "La Naranja Mecánica": "2001: Una Odisea del Espacio" presentaba una magistral utilización del ralenti en la épica - secuencia en que el primate descubre la herramienta. El comienzo de "Así Hablaba Zaratustra" de Strauss secunda eficazmente - el realce expresivo dado al momento a través de su lentifica-  
ción.

La utilización de la cámara lenta ha sido considerada - por espectadores ingenuos y críticos superficiales como una -- aportación estilística fundamental del director Sam Peckinpah. - Es evidente que la combinación de velocidades en el interior de la misma secuencia, adaptado sobre todo a escenas de acción, -- ofrecía en su momento unas posibilidades rítmicas y una recrea-  
ción analítica de la violencia de singular poder expresivo, en un efecto que a fuerza de plagio se ha convertido en tic de du-  
dosa originalidad.

No obstante, y sin negar su valor a secuencias como la - que prácticamente abre "Grupo Salvaje", el tiempo revelará sin - duda para Peckinpah otros valores que no se limiten a esta con-  
creta figura.

Otro de los grandes ejes de la expresión del tiempo - en el cine es la representación de los regímenes temporales pa-  
sado, presente y futuro.

Frente a la extensa variedad matizadora de la lengua, - frente al predominio del pasado como tiempo del relato clásico-  
decimonónico, se ha aludido con frecuencia al cine como arte del - presente (o del pasado presentificado). Nada tiene que extrañar  
nos puesto que está en su misma esencia como arte representati-  
vo. Representar quiere decir en su más literal acepción "volver  
a hacer presente".

Pero evidentemente el cine ha conquistado su propia ca-  
pacidad de avanzar o retroceder en el tiempo con respecto al --  
"recit premier" en el que se sitúa la narración. Se trataba de - una exigencia expresiva que venía muy condicionada por el proce-  
so de fuerte concentración temporal (al que aludiremos dentro -  
de muy poco) y que para explicar determinados hechos de la dié-

genesis tenía necesariamente que recurrir a incursiones fundamentalmente analépticas y menos frecuentemente proléticas a través de los procedimientos que designamos con los nombres de "flash-back" y "flash-forward" y que tan honda influencia (aún sin que seamos capaces de establecer concretas relaciones genéticas) han tenido sobre toda la extensión del relato contemporáneo. Hay que hacer varias precisiones al respecto. La primera es la que se refiere a una desigualdad cuantitativa entre ambos procedimientos: los saltos hacia delante son mucho menos frecuentes que los saltos hacia atrás. El "flash-forward" aparece confundido frecuentemente con el sueño, la imaginación o el deseo. Su empleo en el film clásico suele estar muy limitado salvo en los casos en que la estructura se apoya sobre la prolepsis. Hay que recordar a este respecto --- films como "La Vida Secreta de Walter Mitty" donde la imaginación del personaje interpretado por Danny Kaye le llevaba sucesivamente a encarnar al cirujano, al aviador, al cow-boy, al capitán de barco. En un terreno muy diferente al de esta comedia habría que situar a "Peter Ibbetson" un film de 1.935 realizado por Henry Hataway que motivó, nada menos que de André Breton, el siguiente comentario: "*Un film prodigioso, triunfo del pensamiento surrealista*" (5). El amor capaz de unir a los amantes separados por el destino que permite a Ibbetson seguir compartiendo su vida con Mary, su amor de infancia, nos da un film de una rara originalidad en el contexto de los modelos clásicos y de una enorme belleza.

Pero, fuera de estas excepciones, el "flash-forward" es mucho menos frecuentes que el "flash-back". Este, de todos modos, -- tanto en relación al número de films en que aparece, como al lugar que ocupa en la estructura de los mismos, no puede considerarse -- tampoco como una constante estructural. Su empleo habitual suele resolver el problema lógico de una presentación de antecedentes -- sin tener que recurrir a la narración lineal de toda la biografía. Por tanto es algo que ni aparece en todos los films (no en todos es necesaria la puesta en antecedentes) y cuando aparece suele hacerlo de forma puntual. Este es el caso de "El Hombre tranquilo" de John Ford (donde una única analepsis nos explica que la aparente cobardía de Sean Thornton al no querer enfrentarse a Red -- Will Danaher se debe a que en sus tiempos de boxeador profesional

causó la muerte de un contrincante) o en "Casablanca" de Michael Curtiz en que la propia ficción y el carácter de los personajes serían inexplicables sino conociésemos a través de un rápido --- flash-back la historia de amor apasionado que se desarrollaba en París entre Rick e Ilsa a la que la invasión alemana vino a poner fin.

El peso creciente del "flash-back" en la estructura de conjunto del film será una adquisición posterior. Hará falta llegar a "Citizen Kane" (que analizaremos posteriormente con detalle) a "Barefoot contessa" (1.954) de Manckievicz o al extraordinario guion de Niven Bush realizado por Raoul Walsh "Pursued" -- (1.947) para encontrar una equiparación real e incluso un predominio del pasado sobre el tiempo, (que la convención nos lleva a situar como referencia de presente) del relato primero.

Hay sin embargo otro modelo estructural significativo aunque poco frecuente que parte del presente para desarrollar de forma lineal toda la trama en un largo flash-back ininterrumpido que abarca la mayor parte del tiempo de la escritura y desemboca nuevamente en el presente al final del film. Ilustran este procedimiento "El Libro de la Selva" y "Kim" de Zoltan Korda, "Edison el hombre" de Clarence Brown o ese bello clásico, realizado con veinte años de retraso, "El Hombre que pudo ser Rey" de -- John Huston. En "El Libro de la Selva" es un juglar indio quien narra la historia de Mowgli. En "Edison el Hombre" será el propio T.A. Edison quien en su vejez "cuenta" su historia a una joven. En "The man who could be king", es uno de los protagonistas, Peachy Carnehan, quien cuenta a Rudyard Kipling la historia iniciada años antes. Sin embargo en todos los casos parece que se puede inferir que el significado de esta variante es menos temporal que estructural o perspectivista. En efecto, el tiempo del relato sigue siendo lineal en su absoluta mayoría hasta el punto de hacer nos olvidar su supuesto carácter analéptico mientras disfrutamos la historia. Su empleo parece que tiene más que ver con las exigencias de la reducción temporal y la introducción diegéticamente justificada de la figura de un narrador capaz de asumir sus -- funciones de cara, sobre todo a la fluidez y coherencia narrativa de historias que se desarrollan en amplísimos períodos de tiempo.

Es interesante también hacer referencia a la denotación de estos saltos temporales que permite al espectador comprender que se ha avanzado o retrocedido en relación al tiempo del relato establecido como presente. En general el relato clásico ha -- usado un repertorio no muy variado de soluciones códicas, lo -- cual no dejar de tener su propia lógica si tenemos en cuenta la necesidad de asegurar la comprensibilidad por parte del espectador. Los más comunes evidentemente han sido el "flou", el travelling introspectivo hacia el interior del primer plano y la "voz en off". En muchos casos (sobre todo en los de prolépsis) estos procedimientos de apertura se completaban con tratamientos narrativos y plásticos y procedimientos ópticos cuyo fin era acentuar la diferencia entre los niveles de realidad. Al sumarse el color a la posibilidad de variantes expresivas esta diferencia pudo de notarse fácilmente (incluso suprimiendo la apertura" a través de la utilización de color y blanco y negro. La mención escrita estrictamente referencial también ha sido utilizada (ver "El Padrino II").

En general la evolución moderna del flash-back y del -- flash-forward tiende a una identificación temporal en que los -- propios elementos de la diégesis permitan situar los diversos -- tiempos del relato sin necesidad de índices (por ejemplo en "Dos en la Carretera" de Stanley Donen, 1.966), permitiendo librar al procedimiento de su excepcionalidad y construir el film de acuerdo con las modernas concepciones del tiempo en el relato: su estructuración en varios planos desarrollados sucesivamente, y la puesta en juego de una concepción del relato más libre, más estructurada por la propia lógica interna de la narración más que por la fidelidad a unos modelos cronológicos. Pero esta renovación vendrá más del cine europeo a partir de 1.950 que del cine americano. Será también en el cine europeo donde la expresión cinematográfica del "flash-back" conozca importantes avances expresivos: La tajante separación entre el presente, el pasado y el futuro será abolida por Alf Sjöberg en un film de 1.951 "Fröken-Julie" en el que movimientos de cámara dejando fuera de campo a los personajes del presente diegético permitían que en los mis--

mos escenarios aparecieran, sin necesidad de transición ni ruptura del espacio, las escenas del pasado. Así cuando un movimiento de cámara sobre el hombro de Julie nos sumerge en el mismo escenario en la infancia de esta.

Más adelante aún iría otro director sueco Ingman Bergman en 1.956 al realizar su film "Fresas Salvajes" en sus saltos al pasado podemos contemplar dentro del mismo encuadre al anciano profesor Isak Borg asomado al comedor donde transcurre una idílica escena de su infancia. En el mismo sentido habría que integrar ya en la década de los setenta una obra española, "La Prima Angélica" de Carlos Saura en que José Luis López Vázquez es el actor que protagoniza los flash-back referentes a su niñez.

Esta exposición de los determinantes temporales que caracterizan al relato fílmico no podía olvidar el fenómeno de la reducción temporal. La definición de este fenómeno la extraemos de Dario Villanueva aunque este la aplica a la novela, aún reconociendo la identidad material del cine para tal práctica y aún su posible filiación cinematográfica: "Este procedimiento consiste en limitar el 'tiempo narrado' -el 'tiempo de fábula' o del contenido diegético, el 'fictional time' de Mendilow- al máximo de forma que la novela no abarque como era usual años o vidas enteras de los protagonistas, sino horas o a lo sumo días". (6)

Es forzoso coincidir que aunque el cine no haga ni mucho menos inviable una extrema dilatación del tiempo narrado parece adaptarse mejor estructuralmente a esta reducción del tiempo del relato. En esto no hace sino seguir antiquísimas leyes de economía dramática que ya eran conocidas por los griegos: "La Poética" de Aristoteles señala entre las diferencias entre tragedia y epopeya "su extensión: la una trata, en lo posible de desarrollarse en una sola revolución del sol o poco más, en cambio la epopeya es ilimitada en el tiempo" (7).

Villanueva documenta la persistencia de estas normas en los preceptistas clásicos. (8). A nosotros nos basta con recordar de nuevo el testimonio de Lope cuando aconseja que la historia "pase el menos tiempo que ser pueda/sino es cuando el poeta escriba historia/en que hayan de pasar algunos años..." (9). En-



suma es fácilmente entendible que las condiciones de consumo de la obra representada sea teatral o cinematográfica exigen una -- concentración de la acción narrativa cuyo constante fluir sin -- hiatos ni tiempos muertos es sin duda favorecido por la reduc-- ción del tiempo en que transcurre la ficción.

En apoyo de esta argumentación podrían citarse infinidad de películas, de todos los tiempos - escuelas: El Caligari, - "El Ultimo", Potemkin, "La Pasión de Juana de Arco", "Amanecer", "El Hombre de la Cámara", "M", "L'Atalante", "La Kermesse Heroique", "Sucedió una Noche", "La Patrulla Perdida", "El Delator", - "Le Jour se Leve", "La Diligencia", "Only Live Once", "Une par-- tie de Campagne", "L'Espoir", "Roma Citta Aperta", "Non c'e Pace tra gli Uilivi", "The Rope", "Panico en las Calles", "Ladrón de - Bicicletas", "El Pistolero", "Solo ante el Peligro", "La Botella" "Sed de Mal", "La Noche".

Bien es verdad que en contra podrían citarse otra lista igual de larga de películas que en absoluto practican la reduc-- ción temporal comenzando por los grandes frescos de Griffith y - continuando por "Tol'able David", "Avaricia", "Lo que el Viento - se Llevó", "Que Verde era mi Valle" o "The Magnificent Ambersons".

Pero ello no puede ser obstáculo para que se reconozca la importancia de la reducción temporal sobre el cine en general, y sobre el relato clásico en particular, y su influencia, como ya hemos esbozado, sobre los modos narrativos.

En el otro lado, en el del fresco histórico o la epopeya (por ajustarlo a denominaciones que no son propias pero que - coinciden parcialmente con tales obras), en las obras de género, en fin, en que por ambición biográfica o adaptación de una novela estructuralmente clásica, se extienden sobre períodos de tiempo muy dilatados, se plantea un problema narrativo básico que el cine clásico no ha resuelto nunca bien y que para Henry James en su obra "Time and Western Man" constituía "el problema más difícil que el artista de ficción tiene que dominar": "dar el sentido de duración del transcurso y acumulación de tiempo". (10).

Las obras que en estos años de existencia del cine han abordado seriamente esta cuestión pueden contarse con los dedos de la mano. Ya hemos hablado de "Avaricia" de Stroheim y de cómo

el envejecimiento de los personajes, la perceptible degradación del entorno cotidiano y sobre todo la evolución de los caracteres psicológicos aportaban por primera vez al cine este sentido de la "durée" que hasta entonces le era absolutamente extraño. - Habrá que esperar casi veinte años para encontrar obras como "Citizen Kane", "El Esplendor de los Ambersons" o "All About Eve" - donde el problema de la duración sea abordado seriamente antes - de que los autores europeos, a partir de la década de los cincuenta, lo hagan suyo y lo conviertan en una de las aportaciones de la madurez narrativa alcanzada por el cine.

Pero en el relato clásico cinematográfico esa dimensión del paso del tiempo, que tan bien sabe comunicarnos la novela es un hecho desconocido, aunque en defensa del cine puede arguirse que la necesidad del tiempo de la narración necesaria para comunicar el paso del tiempo narrado está en contraposición con la brevedad de la duración canónica del film como lo probaría la mutilación de "Avaricia" y "The Magnificent Ambersons" o la duración atípica de obras como "El Gatopardo" o más recientemente -- "Novecento".

En este sentido, el cine se ha movido siempre dentro de esquemas de un cierto primitivismo estructural, que lo asemeja a la pobre expresión del tiempo que desde la épica griega pasando por el cuento medieval hasta formas muy avanzadas de la novela romántica, caracteriza a la literatura. Esos heroes que viven en un "presente local y temporal que es absoluto" son también los heroes del cine: Igual que los heroes de Homero mueren en plena juventud, igual que Lancelot, Percival o Galahad no envejecen, - también en "Murieron con las Botas Puestas" el general Custer en los casi veinte años que median entre su entrada en West Point - en 1.857 y su muerte en Little Big Horn en 1.876, diecinueve -- años más tarde, apenas si sufre otro signo de evolución fisiológica que la perilla y el bigote y el crecimiento de una larga melena.

Esta estabilidad de la representación coincide con la - que encontramos en otros productos narrativos de la cultura de masas, concretamente en el comic (11). Salvo casos muy concretos los personajes de los comics iterativamente consumidos a través-

de los años, pese a la sucesión de acontecimientos que acumulan sobre sus espaldas, tampoco envejecen: finalizado el proceso de estabílización del grafismo, ni el periodista Tintín, ni el Príncipe Valiente, ni Clark Kent-Superman sufren a través de los años el más mínimo proceso de envejecimiento.

Queda, por último, otro de los grandes ejes sobre los que se estructura el texto fílmico que hemos estudiado en capítulos precedentes. Es la expresión de la simultaneidad temporal a través de la sucesión alternada mediante el montaje. Ya hemos analizado con detalle hasta qué punto la alternancia se convertía así en una de las matrices narrativas esenciales para desentrañar el comportamiento textual del cine: la decodificación simultánea de la reiteración sucesiva de las imágenes a través de la omnisciencia de la cámara, apoyada por la instaneidad con que los códigos de reconocimiento permiten la inmediata ubicación de las imágenes, ha producido uno de los modos narrativos más característicos de la escritura fílmica a través de las tipologías que la teoría clásica ha venido definiendo como montaje paralelo y montaje alternado.

#### XIV.3 Enunciación/punto de vista

Uno de los problemas básicos que la teoría cinematográfica contemporánea tiene planteado es el que gira en torno al sujeto de la enunciación en el cine. El problema ha sido ya aludido varias veces (y volverá a serlo sin duda) a lo largo de esta obra, pero resulta esencial volverlo a caracterizar aquí. Por el momento baste decir que, en general, más que de sujeto de la enunciación preferiremos hablar de instancia narradora (12), o lo que viene a ser lo mismo del sujeto de la enunciación como un "aparato conceptual ausente" (13).

Una de las bases de la fuerte impresión de realidad que produce el cine, de su eficacia ideológica y de su influencia sobre el comportamiento es precisamente esta capacidad de ocultar la instancia (o las instancias enunciativas) y provocar la ilusión de que la vida se narra a sí misma, de que la vida se crea instantáneamente ante nuestros ojos, de que el presente de la obra es un presente absoluto y no un pasado prefabricado y actualizado en el momento de la proyección. La esencia del relato en

imágenes es consustancial al dominio del "showing" sobre el "telling", pero el "showing" es experimentado por el espectador como "seeing", en la medida en que mostrar, implica necesariamente la asunción de alguien que muestra, de un sujeto que me muestra algo, mientras que en el ver, soy yo el propio sujeto del acto.

No deja de ser interesante el intento de caracterizar el punto de vista narrativo en el relato clásico, aunque las características representativas del cine hagan de una evidencia sonrojante el relacionarlos con la "scenic presentation" de Lubbock o el "dramatic mode" de Friedman (y ¡qué decir del modo cinematográfico, "The Camera"!;) lo cual de todos modos no resulta un absurdo a la hora de caracterizar el guión en el conjunto de los textos literarios. Puntos de vista que, en definitiva, están caracterizando una visión desde fuera, un objetivismo (o un "behaviorismo"), que parecen inherentes a las propias características del medio, y que se integran perfectamente con propósitos cuyo origen arranca del intento de la novela decimonónica de sustituir la omnisciencia editorial.

Es tópico citar a este respecto el prólogo de Galdós a "El Abuelo":

*"El sistema dialogal adoptado ya en 'Realidad' nos da la forja expedita y concreta de los caracteres. Estos se hacen, se componen, imitan más fácilmente digamoslo así, a los seres vivos, cuando manifiestan su contextura moral con su propia palabra y con ella, como en la vida, nos dan el relieve más o menos hondo y firme en sus acciones. La palabra del autor, narrando y describiendo, no tiene en términos generales, tanta eficacia ni da -- tan directamente la impresión de la verdad espiritual. Siempre es una referencia, algo como la Historia, que nos cuenta los acontecimientos y nos -- traza retratos y escenas. Con la virtud misteriosa del diálogo parece que vemos y oímos, sin mediación extraña, el suceso y sus actores y nos olvidamos más fácilmente del artista oculto que nos*

*ofrece una ingeniosa imitación de la Naturaleza."*

Aunque en el cine sea la propia naturaleza representativa del mediola que propicie la visión y no suponga, genéticamente al menos (hoy sería diferente), una elección entre varias formas posibles de abordar el relato.

Y, de todas maneras, aunque varien las formas de aproximación no varía su sustancia. Esa visión, al referirse a imágenes, "en tercera persona"; esa misma ubicuidad y omnisciencia (aunque sea enmascarada) de que gozaba el todopoderoso autor deomonónico; ; aunque la impregnación de realidad sature y movilice toda entera nuestra capacidad intelectual, impidiendo el desdoblamiento de una mirada crítica, no por ello podemos dejar de reconocer que el concepto objetividad aplicado al cine de ficción puede emplearse en una acepción técnica diferenciadora, pero que en absoluto supone un empleo literal. La visión cinematográfica es una visión orientada, una selección de la realidad, una manipulación de la historia, una elaboración múltiplemente instrumentada a través no solo de caracterizadas direcciones narrativas sino también de las opciones plásticas, de la selección de los encuadres, de la interpretación de los actores, del montaje, de la música...

El problema es complejo, puesto que la multiplicidad de las instancias de producción de sentido, supone, evidentemente una multiplicación de los sujetos, aunque haya evidentemente enormes diferencias entre unas y otras. Y, sobre todo, porque al ser el cine un arte plástico, el empleo metafórico de las palabras "visión" "punto de vista", "perspectiva", aplicadas al relato se complica aquí con sus acepciones literales, visuales: la multiplicidad y la libertad de la cámara, que en definitiva redundan en la ubicua omnisciencia de quien la emplee y la mueva a través del flujo narrativo para ofrecernos en cada momento los mejores puntos de vista, capaces de forjar en el espectador que se sitúa frente a la pantalla, la ilusión imposible de una riqueza aprehensiva que la propia realidad nos niega.

Lo que, desde luego, revela el análisis narrativo de los textos clásicos es que el punto de vista orientado, el "focus" en el sentido que le daba Henry James, apenas se utiliza. Los casos -

(cuantitativamente en manifiesta desproporción) en que se utiliza un narrador ("yo protagonista" o "yo testigo" por lo general) suelen provenir genéticamente del precedente literario que da vida al film. Así, el film "Moby Dick" comienza exactamente igual que la novela de Melville: *"Llamadme Ismael. Hace unos años -no importa cuanto hace exactamente- teniendo poco o ningún dinero en el bolsillo, y nada en particular que me interesara en tierra, pensé que me iría a navegar un poco por ahí, para ver la parte acuática del mundo"*.

El procedimiento puede enriquecer el film, ahorrandonos la tarea de situar al personaje, enriqueciendo con la prosa melviana el texto, connotando un clima narrativo muy característicamente novelesco, pero entre el prólogo y el epílogo no tenemos la sensación de que la historia esté siendo narrada desde el punto de vista del personaje.

Exactamente igual que, en "Que Verde era mi Valle" la expulsión por su padre de Huw del salón de la casa galesa no nos impide contemplar la presentación de Brownie a la familia Morgan.

Aunque, en un caso como en el otro, la naturaleza de los acontecimientos narrados se ajusten en términos generales a la presencia (que no a la visión) del narrador, solo en los momentos en que la voz en off se entromete en la historia somos conscientes de que se trata de la visión de un personaje.

Parece evidente que, en el cine clásico la voz del narrador cumple, como ya hemos puesto de manifiesto en el epígrafe anterior, una función esencialmente temporal, en orden a la elaboración de un resumen verbal, o simplemente de asegurar el enlace fluido entre dos segmentos muy separados en el tiempo de un relato panorámico. Su tono suele ser esencialmente descriptivo. No es frecuente que asuma funciones contrapuntísticas, comentadoras o irónicas respecto a la imagen. Recordemos no obstante el comienzo de "Seven years each" de Billy Wilder aludiendo a las inveteradas costumbres de los antiguos pieles rojas que habitaban la Isla de Manhattan, aunque en este caso se trate de un narrador anónimo no identificado.

El auténtico papel del narrador protagonista o testigo, en los textos fílmicos clásicos, podría elucidarse procediendo a

un simple ejercicio de conmutación estructural de la voz narradora en primera persona por una voz en tercera persona tradicional, o incluso mediante la superación de los hiatos narrativos por procedimientos explícitamente cinematográficos. Ni la inteligibilidad, ni la estructura del resto de la obra, se verían afectadas en lo más mínimo, cosa que evidentemente no sucedería si procediésemos a un giro similar de punto de vista en una obra novelesca, -- que sin duda tendría que ser parcial o totalmente reescrita. No existe pues, pese a las apariencias, un punto de vista en el relato clásico. Nos hallamos ante un fenómeno que podríamos relacionar con lo que ocurre en "El Extranjero" de Camus donde, tras la primera persona narrativa se oculta en realidad un narrador objetivo y neutral que contempla desde fuera su propia historia, aunque, en este caso, esta peculiaridad sea la manera de dar la medida del extrañamiento de Meursault con respecto a su entorno.

Y si las cosas están así al nivel del relato, el problema se complica en el momento en que hacemos intervenir la puesta en imágenes, la cámara, con su selección de puntos de vista en el sentido más literal del término. De todas formas, resultaría excesivo pensar que la única forma verdadera de narrar en cine desde la primera persona sea la cámara subjetiva. El único film de este carácter de que dispone la historia del cine, "Lady in the Lake" (1.946), dirigido por Robert Montgomery y basado en un relato de Raymond Chandler permite entrever la limitación de recursos que lastra el desarrollo expresivo de una parecida enunciación en primera persona que lejos del experimento pudiera convertirse en una vía real de transformación del modo de enunciación tradicional -- del relato fílmico. Bien es verdad que el actor Bob Montgomery era un director mediocre (John Ford nos ha dejado un expresivo testimonio de la consideración que le merecía tras la cámara, durante el rodaje de "They were expendable") En este sentido hubiese sido apasionante llegar a contemplar el que fue el primer proyecto de Welles para la RKO: Una versión del maravilloso relato de Conrad "Heart of Darkness" en que Welles interpretaba, naturalmente, el papel de Kutz y donde Marlow iba a ser la propia cámara. Es muy posible que el genio de Welles, en el que pudo ser su pri--

mer film, su asombroso talento dramático, la capacidad que acabaría demostrando para los movimientos de la cámara (recordemos el baile de los Ambersons o la apertura de "Sed de Mal") hubiesen dado lugar a una obra de excepcional interés que hubiese permitido abrir para esta singular forma de enunciación unas perspectivas de indagación muy distintas a las que parecía cerrar años más tarde "Lady in the Lake". No deja de ser sintomático a este respecto el escasísimo interés que tal procedimiento narrativo ha despertado en futuras generaciones de cineastas. Es de todos modos a Welles a quien hay que reconocer el mérito de haber sido el primero en plantear un film donde la cámara se identificaba con la mirada de un personaje. Desgraciadamente el film nunca llegaría a ser -- realizado: el internamiento en Francia de Dita Parlo y el alto -- presupuesto previsto (en un momento en que como consecuencia de la guerra la industria americana tenía que afrontar la pérdida de los mercados europeos) supusieron que el primer film de Welles -- terminara siendo "Citizen Kane" donde, por cierto, los problemas del punto de vista aunque entendidos de una forma muy distinta a la cámara subjetiva eran la base esencial de la rigurosa novedad del film.

Sistematicidad y absolutización son en este caso los méritos de Welles y de Montgomery porque en realidad el punto de -- vista subjetivo existía ya en coexistencia con multiplicidad de -- los puntos de vista y había sido ocasionalmente ensayado, por los experimentadores europeos. El proceso, necesitado aún de un estudio detallado, debe mucho sin duda a la cámara móvil del operador Karl Freund. Ya hemos resaltado la convencionalización de la -- visión subjetiva en "El Ultimo" de Murnau con ocasión de la borrachera del protagonista. Efectos de una enorme audacia se llevaban a cabo, muy poco después de "El Ultimo" en un film de Dupont, "Variete" (1.925) en que la cámara, también de Karl Freund, se movía frenéticamente llegando incluso a ofrecernos la visión desde un trapecio.

La historia del cine recuerda la espectacularidad de la -- visión subjetiva del muerto desde su ataúd en "Vampyr. La Extraña Aventura de David Grey", film francés rodado en 1.932 por el -- nés Carl Theodor Dreyer.



Pero, más acá de estos empleos fuertemente denotados habría que plantearse un estudio de carácter mucho más general y - hasta ahora inédito, en la perspectiva de las aportaciones teóricas al cine que analizase el desglose bajo el prisma exclusivo - de la mirada y del desentrañamiento de la elección de los puntos de vista que, en definitiva, constituye la base de la escritura en imágenes del cine. Con toda seguridad, íbamos a descubrir la influencia (más o menos enmascarada) de múltiples formas de enunciación en primera persona. No solo a través de la analogía que ha llevado abusivamente a la fundamentación genética de movimientos de cámara y cambios de plano en los mecanismos perceptivos de la visión humana. Ni tampoco a partir de la evaluación prosémica -- que la cámara cinematográfica puede relizar a través del picado del contrapicado. Procedimientos de uso tan generalizado como el plano y el contraplano podrían ser descritos muchas veces desde el punto de vista de la mirada sucesivamente contrastada de los interlocutores.

#### XIV.4 Estructuras

La interacción de los principios temporales que rigen - al discurso y el punto de vista desde el que se aborda se materializan en texto, en estructura.

Realmente este epígrafe podría ser por sus dimensiones - el más abultado de la obra. Dentro de él caben infinidad de direcciones de análisis, de determinaciones tipológicas ... Sin embargo vamos a centrar la elaboración en la exposición de unos -- cuantos problemas capitales, algunos avanzados en su estudio, -- otros ignorados interrogantes que definen y caracterizan al relato clásico.

Habría que comenzar por poner en claro qué noción de estructura afecta fundamentalmente a la disposición de los segmentos temporales de la narración en relación a los de la historia. En este sentido cabe afirmar que la estructura del texto clásico corresponde en términos generales a la de la novela tradicional: la linealidad cronológica es una de las leyes que dominan el relato. El proceso, ya lo hemos dicho, puede ser eventual y puntualmente contradicho por necesidades específicas de la diégesis

o emparejado entre dos segmentos de temporalidad diferente pero - la estructura lineal permanece las más de las veces inalterable: - tiempo de la historia y tiempo del discurso se adecuan a la misma sucesión de acontecimientos. El "post hoc, ergo popter hoc" sigue siendo uno de los fundamentos básicos que permiten reconstruir el desarrollo lógico del discurso.

Y como en la novela tradicional esta estructura responde a unos imperativos evidentes de claridad estructural que exigen - un orden claro, un sentido de progreso cronológico situado en el interior de una temporalidad claramente referenciable y a una -- obligada clausura. Estos determinantes tienen como fin asegurar - para el relato una fácil comprensibilidad por parte de los espectadores.

Por ello las prolepsis serán muy escasas; las analepsis, aunque menos, también lo serán. Unas y otras estarán perfectamente denotadas para evitar que se confundan entre si los planos temporales del pasado, el presente y el porvenir: un flou, un barri- do, un rápido travelling introspectivo, una voz aclaratoria, un - cambio de iluminación conseguirán hacer que aún el espectador más ingenuo termine por descifrar exactamente el caracter de trangre- sión temporal del segmento.

Otro de los puntos básicos en los que deseo centrar esta reflexión y que revela otra dimensión de la estructura es el que procede de la fragmentación del discurso en una serie de fragmen- tos cuya autonomía textual puede ser puesta de manifiesto.

Este esfuerzo de delimitación no tiene nada que ver con- la búsqueda de las unidades mínimas de significación del lenguaje cinematográfico que han centrado buena parte del esfuerzo teórico referido al cine y que desde luego consumieron de forma exhausti- va todo el primer período de la reflexión semiológica cinematográ- fica. Nacida la semiología bajo la tutela y el impulso adquirido- por la linguística sassuriana, desde el principio centró su es--- fuerzo en la delimitación de las unidades mínimas de significa--- ción: Los Coloquios de Pesaro, las discusiones sobre la doble (e- incluso triple) articulación cinematográfica y el caracter de la- lengua o lenguaje del cine involucraron la contribución teórica -

de Pier Paolo Pasolini, Christian Metz, Umberto Eco y Emilio Garroni en una amplia confrontación que permitió sentar muchas de -- las bases de la nueva manera de enfrentar el cine, aunque a la -- larga terminasen por revelar su agotamiento manifestando y participando desde su campo de competencia de la crisis de la noción -- de signo que iba a extenderse sobre las nuevas disciplinas de los modos de significar.

La hipótesis de Christian Metz, fundamentada sobre hipótesis de Garroni de la pluricodicidad del lenguaje cinematográfico permitiría un planteamiento diferente del problema de las unidades que hoy seguimos considerando válido a efectos de análisis. Su formulación es un modelo de claridad y concreción: *"A la multiplicidad de los códigos responde la multiplicidad de las unidades mínimas. La unidad mínima no viene dada en el texto, es una herramienta de análisis. Tanto tipos de análisis, tantos tipos de unidades mínimas"* (14).

La argumentación parece evidente: no es lo mismo estar -- analizando el relato, que el decorado, que el trabajo del actor o que la iluminación. Si en un caso, la unidad (no digamos mínima) -- se referirá a amplios trayectos del texto, en otro caso (por ejemplo los códigos gestuales del actor), será un pequeño número de fotogramas la unidad de análisis pertinente.

En nuestro campo de análisis, el del relato y de la -- escritura será pues necesario definir los criterios a partir de -- los cuales debe definirse la segmentación. Y evidentemente estos debe elevarse a una amplia visión narratológica antes de descender nuevamente sobre el cine. En este sentido coincidimos con -- Metz en que *"el acontecimiento constituye la unidad fundamental -- del relato"*. Que importa si concebido como predicado (Greimas y -- Levi Strauss), secuencias elementales (Bremond), enunciado preformativo y comprobativo (Todorov a partir de Austin y Benveniste): -- Es posible concluir, con Metz, que *"la división esencial de la secuencia que narra en enunciados actualizados (predicaciones sucesivas) ... aparece como un rasgo constante de la narratividad"*. -- (15)

La traslación al cine de este concepto no está exenta de

problemas cuyo origen está en el ambiguo empleo que del término - se hace en el proceso de producción de un film.

Los mismos teóricos y divulgadores no terminan de ponerse de acuerdo. Mitry se basa en la unidad de lugar. "Se llama secuencia al conjunto de imágenes interesando los acontecimientos - situados en un mismo lugar o un mismo decorado, cualesquiera que - sean los cambios de ángulos o de campos - es decir de planos que - hayan podido intervenir en el curso de las tomas relativas a este conjunto. Así, igual que la novela se divide en partes, capítulos y párrafos, igual que la obra teatral se divide en actos y escenas, el film se divide en secuencias y en planos" (16).

Marcel Martin en cambio reserva para la escena la unidad de lugar: "La escena está determinada especialmente como unidad - de tiempo y de lugar (la escena de la carne podrida en Potemkin) teniendo gran semejanza con una escena o cuadro de teatro, mientras que lo que caracteriza una secuencia (sucesión de planos) es más bien la unidad de acción (por ejemplo el fusilamiento en las escaleras del mismo film)" (17).

Un criterio similar adopta Metz cuando diferencia, en el interior de lo que él llama "sintagmas narrativos lineales (=consecución única que relaciona todos los actos vistos en la imagen)," dos casos: la consecución continua que define la escena (a semejanza con el teatro a la vida ordinaria) como "un conjunto espacio-temporal que se experimenta como un conjunto sin fallos" y la consecución discontinua que define la secuencia propiamente dicha que a su vez divide en secuencia ordinaria y por episodios. (18)

Este criterio a su vez es adoptado por Alan Williams en su reciente análisis de "Solo los Angeles tienen Alas" parte de la secuencia como una vía de acceso al análisis filmico estableciendo la diferencia entre segmentos estáticos (apoyados sobre la unidad de lugar o accesoriamente sobre la de personaje) y segmentos activos (dominados por la unidad de acción) (19)

Sea como sea, yo sería partidario de asimilar el concepto de lo que Metz llama segmentos autónomos, de forma que sobre la base de la unidad de acción llegásemos a comprender la totalidad de sintagmas presentes en un film.

La elaboración de criterios que permitan establecer diversas formas de configuración de estos segmentos se torna así - una necesidad inexcusable que está aún por realizar pero que no debe hacer olvidar, en cualquier caso que toda vez que el análisis debe de realizarse sobre la irreductible libertad del texto, el problema de determinar las unidades que permitan analizar el relato no será nunca ni fácil ni unívoco. La transformación de la intriga, la variación del tratamiento cinematográfico y la existencia de signos de puntuación serán criterios básicos, como ha aclarado Christian Metz desde los que bordar el problema.

De lo que no cabe duda es de que esta herramienta de análisis que es la secuencia, (pese a las dificultades de la segmentación) posee (en mucho mayor grado por ejemplo que el conjunto de fotogramas antes citado para revelar la unidad de análisis gestual) una indiscutible realidad en el texto, fundamentado en el proceso de elaboración del relato y en el propio proceso de producción que legitiman, en medio de la inseguridad teórica en que nos movemos, esta forma de trocear el texto.

Tomar la secuencia como uno de los puntos de partida para analizar el texto fílmico implica establecerse inmediatamente en un campo que plantea urgencias al nivel intersecuencial e intrasecuencial.

En el nivel intersecuencial es interesante hablar, aunque sea brevemente, de los analógicamente llamados signos de puntuación tratando de aproximarnos a su significado denotativo. Sabemos que de toda la batería de recursos que desarrolló el cine mudo, el progreso de la mimesis ha conservado básicamente dos, - el fundido en negro y el fundido encadenado, reservando a los demás (iris, cortinillas, barridos) usos excepcionales. En estricta analogía se ha mantenido siempre que el fundido en negro tenía - valor de clausura lógica y de élfipsis temporal superior al encadenado, que en cambio simboliza un nexo lógico y una supresión - temporal más reducida. El análisis de un texto clásico como -- "Scarface" de Howard Hawks revela una clara tendencia a la indistinta utilización de ambos signos lejos de la jerarquía de significados lógicos y temporales que la costumbre parece querer -- atribuirles.

Pero la consideración de la secuencia como punto de partida del análisis implica también su análisis sobre la base de otra unidad fuertemente constituida, el plano, cuya articulación constituye uno de los elementos esenciales del trabajo del film. No es necesario enfatizar (ya lo hemos hecho) la transcendental-importancia de la fragmentación del espacio unitario de la escena, hasta el punto de que se la considera como base de la especificidad cinematográfica del cine. Lo que aquí nos interesa es de nuevo esta segmentación menor que la secuencia que abre vastos terrenos de análisis y su ulterior recomposición en la articulación narrativa del film.

Nos hallamos en un nivel en el que las determinaciones-plásticas se erigen en base esencial del análisis: elementos compositivos, lumínicos y escenográficos, seguidos en su especificidad dinámica son el arranque de una concepción espacial a la que faltan aún estudios rigurosos, diagramáticos, establecidos encuadre por enciadre y decorado por decorado que permitan establecer sobre bases materialmente rigurosas lo esencial del trabajo de producción del film: la labor del escenógrafo, del director de fotografía, del realizador y del actor que permitan la fundamentación de una estilística basada sobre el dato empírico y no como es habitual en indiscernibles impresiones de conjunto de duda atribución que sea capaz de distribuir entre sus protagonistas la complejidad enunciativa del film, esforzándose al tiempo por integrar en su aparato teórico una ingente tradición teórica de las artes visuales y enriqueciendo esta con la aportación de los nuevos medios icónicos.

Pero quienes nos ocupamos del relato no podemos olvidar que el discurso fílmico fluye a través de los encuadres y de su articulación que el espacio del film es un espacio temporalizado y que el tiempo es un tiempo espacializado (20). Entre otras muchas urgencias esto implica abordar seriamente el problema del desglose, de la fragmentación espacial y de valorar luego su ulterior recomposición en un discurso homogéneo y coherente. Homogeneidad y coherencia que no hay por qué considerar como elementos sustanciales de todo discurso en imágenes (en diversos gra-

dos el film de vanguardia atacará precisamente eso) pero que hay-que concebir como una consecuencia de las exigencias estructurales y superestructurales del texto clásico plenamente fiel a toda una tradición narrativa de consumo de historias: El desarrollo minucioso de la intriga y la impresión de realidad plantean exigencias insuperables en orden al flujo discursivo que si a un nivel-global "explican" la presencia de determinados índices y datos -- esenciales para una aprehensión de los acontecimientos que no contradiga las exigencias de verosimilitud, a nivel formalmente estructural requieren que sean tenidas en cuenta una serie de exigencias en orden a mantener el deslizamiento de la trama desde su origen hacia su clausura.

La noción central, en la que se contienen estas exigencias es la de continuidad, una continuidad que opera sobre todo - el texto fílmico, pero de manera especial en el interior de aquellos sintagmas concebidos bajo el criterio de una consecución espacio-temporal única. La reconstrucción fragmentaria de un espacio-unitario y de un tiempo sin fractura se lleva a cabo con el propósito de hacer desaparecer el trabajo del film, creando una ilusión de continuidad infracturada que facilite, por analogía con - la percepción del mundo real, una plena involucración del espectador en la trama.

Sobre esta base de hacer desaparecer el carácter enunciativo del cine, de superar la escisión entre realidad y discurso - proferido sobre la misma, se van a desarrollar los mecanismos que conocemos con el nombre de "raccord", y cuya importancia en el cine ha sido tan amplia que han determinado como ya hemos dicho una especialización del trabajo cinematográfico (el/la script) y suponen buena parte del trabajo del director y el montador.

Pero lo que realmente nos interesa del "raccord" es que - su sistematicidad en lo que se refiere al cine clásico, apunta sino a una estricta normatividad, si al menos a una obligatoriedad - de carácter regular que se traduce en la existencia de una serie de reglas deducidas de la experiencia práctica que determinan qué asociaciones sintagmáticas de planos (incluso en algún caso de secuencias) pueden llevarse a cabo y cuales en cambio, por traicio-

nar la convención naturalista en que se mueve el cine, resultan -  
inviabiles en la práctica, perjudicando la invisibilidad de las --  
fracturas.

Pienso que, en este sentido y por lo que se refiere a ese  
"estado de lenguaje" que es la escritura clásica, el "raccord" de-  
be ser minuciosamente estudiado, en tanto que proporciona uno de-  
los escasos indices de codificación fuerte que podemos encontrar  
en la articulación de la cadena fílmica.

Evidentemente se trata de un nivel sumamente discreto. -  
La elaboración, por ejemplo, de un conjunto de reglas sintagmáti-  
cas de caracter generativo (posible aunque remoto objetivo de una  
sintaxis generativa del cine) requeriría un estudio diferente don-  
de interviniesen multitud de otros factores.

En cualquier caso sorprende la variedad de elementos que  
deben de ser tenidos en cuenta para asegurar la fluidez sin sal-  
tos del discurso. El Manual del Script publicado por el IDHEC lle-  
ga a clasificar 21 raccords distribuidos en tres categorías: Ac-  
ción, elementos fijos y raccords técnicos (21). La heterogeneidad  
es el factor dominante de esta clasificación no solo en cuanto a-  
criterios tipológicos sino, sobre todo, en cuanto a la diversidad -  
de importancia: evidentemente un raccord de vestuario o de entona-  
ción (cuya no observancia se debe a mero error) no puede comparar-  
se con los raccords de movimiento, posición, entrada o mirada que  
revelan toda una concepción de estructuración dinámica del espa-  
cio, de profunda revelación plástica, y en definitiva estética, y -  
que requieren una instrumentación hartó más compleja: emplazamien-  
tos de cámara, ejes de acción y dirección, ley del semicírculo, -  
formas de realizar la sutura, utilizando de forma precisa el movi-  
miento de los personajes de forma que este "engaño" la percepción  
del cambio de emplazamiento, etc. En suma, toda una forma de en-  
tender el espacio, todo un sistema de convenciones que prolonga y  
amplia al campo de la imagen dinámica la concepción de espacio --  
que domina las artes visuales desde la gestación cuatrocentista -  
del espacio perspectivo.

Pero, evidentemente, el campo de análisis no se agota en -  
la mera sucesión de planos en secuencias ni de estas en film. Mul-  
titud de elementos ofrecen vías de análisis prácticamente inédit-



tas. Por ejemplo el solapamiento y la asunción por diversos sintagmas de la descripción, la escena y el resumen, sobre todo en lo que se refiere al status de la descripción rara vez autónomo y frecuentemente imbricado en el desarrollo de la escena. También la fidelidad del cine clásico a la clásica estructura: exposición, nudo, desenlace. O la distribución de la intriga en el interior de la secuencia (apertura, ascenso de la intensidad dramática, cadencia de cierre ...) y en la totalidad del film (progresión hacia el climax, alternada dosificación de los momentos culminantes y los valles reposados ante la imposibilidad de lograr que el espectador mantenga el mismo grado de intensidad emocional a lo largo de toda la proyección).

El análisis textual referido al cine clásico permitirá sin duda, poner de manifiesto la estabilización de las convenciones en que se ha desenvuelto la narrativa fílmica (22) y la codificación relativamente estrecha en que se mueven importantes trayectos de la estructura textual del film: Por ejemplo la relativa fijeza, en una estructura como la del sonoro predominantemente dialógica, que tiene el plano-contraplano. O sobre todo (ya lo hemos analizado) la alternancia como una de las formas fundamentales del discurso cinematográfico (23). Y, desde luego las convenciones narrativas tales como la del final feliz cuyo origen habría que remontar al optimismo moralista del cine en la primera década del nuevo siglo (24). Convención que no solo atañe al carácter de la intriga sino a la regularidad de la presentación: principios y finales en el cine clásico mostrarán una limitada variedad de posibilidades códicas. Planos generales fijos, panorámicas de apertura, grua abriendo a plano general en picado en los finales, etc.;

Por último no es ajeno a estos hechos estructurales, un elemento tan aparentemente insignificante como el logotipo de la casa productora. En un sorprendente análisis (25) Ronald Levaco y Fred Glass han puesto de manifiesto hasta qué punto el león de la Metro, la nevada montaña de la Paramount, la estatua de la libertad de la Columbia o la antena planetaria de la RKO marcan la --- frontera entre la vida cotidiana y el mundo mágico de la ficción, denotando el umbral de la convención, la inauguración del relato,

el "erese una vez" de la narración cinematográfica. Por eso si - como decia Roland Barthes a Raymond Bellour "dominar es formalizar" (26), la relativa estabilización de la representación por - el cine clásico americano, resultado del conservadurismo inheren - te a su modo de producción y a su función estructural permiten - al investigador penetrar en los mecanismos de elaboración de sen - tido del texto cinematográfico.

#### XIV.5 Género

Sin embargo el esfuerzo del investigador no puede limi - tarse al film o a los diversos resultados de su fragmentación. - Existen unidades mayores, conjuntos textuales igualmente dotados de coherencia que agrupan un número más o menos extenso de obras cinematográficas y cuyo estudio resulta imprescindible en el ca - mino hacia una futura teoría e historia del cine, todavía hoy em - brionaria.

Metz ha llamado a estos conjuntos clases de films y ha - enumerado cierto número de ellas: género, escuela de cine (Kam - merspiel, documetalistas ingleses), época, país, productora y ci - neasta. (27).

Entre todos ellos nos interesan de manera particular -- dos: el género y la obra de cineasta.

La investigación genérica es parte importante de las -- disciplinas literarias. La existencia de géneros es algo que, no hace falta decirlo, trasciende de los límites del cine para ex - tenderse al amplio escenario de las artes discursivas. Los géne - ros están ya suficientemente acreditados en Grecia y Roma aunque como señalan Wellek y Warren, la Edad Media los ampliase y los - modificase considerablemente (28). Pero un estudio cinematográfi - co que analice los géneros en una amplia perspectiva diacrónica - de los discursos está aún por hacerse. Por ejemplo es evidente - que el nacimiento del western cinematográfico remite a la prime - ra década del siglo y está relacionado, de acuerdo con Jacobs -- (29) con el traslado al Oeste de productoras cinematográficas. - Sin embargo es evidente que se inspira en toda una larga tradi - ción épica popular de historias y baladas reelaborada por narra - dores y novelistas entre los que hay que citar a James Fenimore -

Cooper, Francis Brett Harte, O'Henry o Zane Grey, refiriendonos sólo a los nombres más conocidos. Y al mismo tiempo puede hablarse sin sonrojo del western como forma moderna excepcionalmente -- privilegiada de supervivencia épica que trasciende su estrecha -- accidentalidad topocronológica para remitir a tipos y significaciones de más amplio alcance o puede relacionarse en cuanto a personajes, funciones, modalidades de la acción, etc, con la tragedia (y más concretamente como ha esbozado Yveline Baticle con la tragedia raciniana) (30).

Analogamente el musical entronca de forma absoluta con los grandes espectáculos de Broadway, reveladores de una fecunda -- tradición americana de teatro musical (31) que puede remontarse -- casi tan lejos como la propia historia de la América colonial inglesa pero que esencialmente puede ponerse en conexión con las -- formas operísticas (que a su vez como ya apuntamos (ver Cap.II) -- son deudoras, en casos, desde el punto de vista argumental del melodrama posromántico en su floración americana).

Pero en lo que a nosotros nos interesa en el periodo de historia que abarca la investigación ya hemos tenido ocasión de comprobar cómo la casi totalidad de los géneros se esboza ya desde los primeros días del arte recién nacido bajo clasificaciones -- aún imprecisas: vues panoramiques vues comiques.

Películas como "L'Arroseur arrose", "L'Eruption du mont-Pele", "La Prophetesse de Thebes", "Stop Thief", "Life of an American Fireman", "Voyage a travers l'impossible", "The Great Train-Robbery", "L'affaire Dreyfus", "La Passion", "Le Coucher de le Marié" contienen en germen la práctica totalidad de los puntos de partida diferenciados sobre los que el cine iba a construir su repertorio. En el cine americano de la segunda década del siglo encontramos ya conformada la división en dramas, historias sentimentales, films de acción, westerns, films policíacos y comedias. Ya en 1918 los estudios llevan a cabo planes de trabajo para producir un cierto número de películas de cada género.

Así se constituirán en el cine americano una serie de géneros que Metz ha llamado fuertes o plenos cuya validez hay que -- extender al conjunto de las manifestaciones cinematográficas. Co-

mo Metz dijo ya hace años en los coloquios de Pesaro *"es difícil pensar que en el cine existen auténticos géneros diferentes de los americanos"* (32).

Bazin situará en la década de 1.930 a 1.940 el triunfo de estos *"grandes géneros con reglas bien elaboradas capaces de contentar a un amplio público internacional y de interesar también a una élite cultivada con tal de que a priori no sea hostil al cine"* (33). Estos grandes géneros serían de acuerdo con él: la comedia americana (*"Caballero sin Espada"*, Capra, 1.936), el género burlesco (Hnos. Marx), las películas musicales (Fred Astaire, Ginger Rogers, Ziegfield Follies), el film policiaco o de gangsters (*"Scarface"*, *"Soy un fugitivo"*, *"El Delator"*), el drama psicológico o de costumbres (*"Back St."*, *"Jezabel"*), el film fantástico o de terror (*Dr. Jeckyll y Mr. Hyde*, *"El Hombre Invisible"*, *"Frankenstein"*) y el western (*"La Diligencia"*, 1939). (34)

En puro rigor taxonómico habría que tener en cuenta junto, o mejor dicho, dentro de estos géneros, la noción de subgénero, no en el sentido de infragéneros sino de partes de un género, que aunque dotados de una variedad limitada de recursos códicos, gozan de un evidente status autónomo.

Siguiendo esta evolución muy a grandes rasgos podemos decir que la crisis del *"star-system"* y en general del modo de producción hollywoodiense barruntada a partir de los cincuenta y plenamente confirmada en la década siguiente, junto a la renovación de los contenidos y formas que enarbola el cine europeo y la contestación desmitificadora a los esquemas del film clásico por parte de las jóvenes generaciones de cineastas americanos, parecían justificar que se alzasen voces entonando el requiem a la noción clásica de género.

Sin embargo desde mediados de los 70 hasta ahora asistimos a un proceso de resurgimiento caracterizado por una rehabilitación de los viejos esquemas, por una renovación de contenidos convertida en los viejos moldes de la estricta observancia genérica. El film de catastrofes (con sus obras estimables y su inagotable carga de morralla), el de ciencia ficción, el de aventuras, el film negro, el fresco épico, la comedia tradicional y el western están siendo la contribución de la última generación americana.

Films como "Adios Muñeca", "Tiburón", "Star Wars", "Alien", "Dillinger", "El Viento y el León", "En Busca del Arca Perdida", -- "Nine to Five", "La Puerta del Cielo" o "Forajidos de Leyenda" - vuelven a devolver al cine su perdido caracter de fábrica de sueños.

Sobre el estudio de los géneros habría que hacer algunas precisiones básicas. El primero es que la pertenencia a un género es un problema estructural y no temático. Un ejemplo que quizás pueda parecer exagerado: "Los Siete Samurais", film de -- Akira Kurosawa realizado en 1.954 merecería ser clasificado dentro del western, a pesar de que transcurra en el Japón del siglo XVI. Parece avalarlo el hecho de que el cine americano no tardase en realizar un "remake" a los escenarios típicos del western: "Los Siete Magníficos" de John Sturges.

Y es que en definitiva se trata de un problema de fidelidad a unos códigos que trascienden la ubicación espacio-temporal. Es el reconocimiento de esos códigos (dentro de una limitada variedad de opciones) por parte del público y su plena asunción, aún dentro de la previsibilidad de su desarrollo y desenlace lo que constituye la base esencial del placer de fruición de la película de género.

Aunque el estudio de los géneros haya comenzado a trascender la superficialidad de las determinaciones argumentales, -- reina aún una considerable confusión en el estudio de los códigos: códigos narrativos de escritura, histórico-topológicos, lingüísticos (modalidades del diálogo), actanciales, etc, aparecen yuxtapuestos en un inventario heterogéneo que realmente contribuye en escasa medida al análisis. Urge, pues, una precisa estructuración que permita una exacta jerarquización de su importancia, su grado de generalidad y sus posibilidades de apertura más frecuentes. Sólo así podríamos llegar a un riguroso tratamiento de la noción de género cinematográfico y su tipología.

Hay una última cuestión a la que quisiera referirme. Es el hecho que Metz ha enunciado al decir que "cada uno de los géneros tenía su decible y el resto de los posibles eran imposibles" (35). O para decirlo en palabras de Violo y Manetti: "Lo -

que es aceptable en un relato paródico no lo es en uno policia--  
co". (36). Amplias problemáticas del análisis del discurso como-  
la del verosímil cinematográfico y la de la coherencia textual es  
tán detrás de estas afirmaciones cuyo estudio tiene que --  
llevarse a niveles muy avanzados de generalidad para permitir --  
una real profundización en el análisis de los géneros que impli-  
carían por ejemplo el análisis de los textos cómicos a partir --  
del rebatimiento de los "frames" (entendiendo por 'frame' los --  
cuadros de referencia de una serie de situaciones posibles en un  
contexto dado) o también el análisis del suspense como una mani-  
festación de la distasia (término de Bailly que hace referencia-  
al poder de introducción de incisos o inserciones que retarda la  
saturación de la secuencia) (37).

#### XIV.6 Autor, estilo

A estas alturas de la historia, de la historia de las --  
teorías, dedicar unas páginas a refutar la noción de autor puede-  
parecer un gasto inútil de papel e ingenio. A más de un cuarto de  
siglo de que el cahierismo militante lanzase su "politique des --  
auteurs" la reflexión sobre el cine parece haberse orientado por-  
derroteros muy alejados del combativo idealismo de los "enfants -  
terribles" de la crítica internacional. Sin embargo, aunque atra-  
padas en los textos, muchas de las afirmaciones de entonces pue-  
dan dibujar la sonrisa en la cara del riguroso y objetivista crí-  
tico de hoy, qué duda cabe que más acá de la elaboración profunda,  
la teoría del autor impregna aún toda nuestra forma de ver el ci-  
ne, condiciona muchos de nuestros esquemas previos de aprehensión  
y emerge subrepticamente en los ángulos marginales y las zonas -  
oscuras de cualquier elaboración.

La noción de autor es vieja como el cine mismo. Melies, -  
aunque nunca lo hiciera, podía considerarse en justicia autor de-  
sus films, pero la conciencia de celoso depositario de una obra -  
que hay que defender de ataques y manipulaciones no llegara proba-  
blemente hasta Griffith, a través de aquellos intertítulos firma-  
dos con su anagrama. Parece evidente, sin embargo, que la comple-  
jidad industrial del cine americano, su distribución del trabajo-

y la limitación de las áreas de responsabilidad sobre el conjunto de la obra impedirían en lo sucesivo a los cineastas americanos, - la posibilidad de considerarse autores de sus obras, presunción - en la que muy pocos van a caer, extrañados incluso de la importancia que la crítica europea les iba a prestar a tal respecto. Es muy expresiva la citada frase de O'Selznick cuando le hablaban de "Lo que el Viento se Llevó" de Victor Fleming: "'Lo que el Viento se Llevó' es mía. Fleming sólo la dirigió".

Así las cosas era evidente que la noción de autor podía arraigar con más juicio en el cine que van a llevar a cabo las -- vanguardias europeas. Una concepción menos taylorista de la producción cinematográfica, una concepción y subsiguiente valoración de la obra fílmica como obra de arte, una mayor libertad para la afirmación creadora del realizador y una estrecha conexión con -- los protagonistas del arte de su tiempo iban a hacer más fácil esta identificación.

Desde entonces se abrirá una escisión profunda entre autores y artesanos que volverá a actualizar la aparición en la inmediata posguerra mundial de toda una generación europea que trataban de "aproximar el cine a la palabra del escritor" (ver XVI.2) Son Rossellini, Bresson, Bergman, Fellini, Antonioni ...

En este marco histórico hay que insertar la aparición de la política de los autores que, sin disimular su admiración por muchos de los cineastas europeos antes citados, trata de extender a los directores americanos la misma consideración. Jean Louis Comolli, miembro ya de otra generación de críticos, lo expresaba impecablemente en los Cahiers de 1.965:

*"La noción de autor tal como fue defendida por los Cahiers estaba al principio, me parece, bastante próxima a la del autor en literatura o en pintura: un hombre que domina íntegramente su obra, que es íntegramente el mismo. Se trataba para los críticos y futuros cineastas de los Cahiers de afirmar que en el cine, 'arte colectivo' por excelencia - existía la posibilidad para los artistas de afirmar la propia concepción del mundo, de expresar -*

*las propias preocupaciones personales, íntimas; brevemente, que no era en absoluto la cancelación del individuo, del creador en la colectividad de la creación, sino al contrario" (38)*

Hoy, a considerable distancia de aquella fase del cahierismo, parece evidente que el énfasis puesto en defender a Ford, Hitchcock y Hawks no negaba la elaboración colectiva de la obra, sino que trataba de afirmar la marca, el sello del director sobre su conjunto. Pero se trataba de una postura de combate y, -- con toda probabilidad, en la defensa de sus posiciones se cometieron excesos pasionales por la vía de la atribución indebida. -- No hay más que recordar el artículo enormemente sugestivo de --- Jean Luc Godard sobre "El Hombre del Oeste" de Anthony Mann (Super-Mann) y desvelar la naturaleza de sus comparaciones cuando plantea que *"da la impresión de que Mann inventa el western a la manera en que, por ejemplo, el lápiz de Matisse reinventa los trazos de Piero della Francesca"*. O cuando en el mismo artículo aludiendo a una distinción de Balzac sobre los tipos de novela (de imágenes, Walter Scott; de ideas, Stendhal y de imágenes e ideas, Balzac), la aplica al cine asimilandola a "Centauros del Desierto" de Ford, "Rancho Notorius" de Lang y "El Hombre del Oeste". Para Godard *"en Ford es la imagen la que remite a la idea, mientras que en Lang sucede lo contrario y ... en Anthony Mann se pasa de la idea a la imagen para, tal como lo quería Eisenstein, regresar a la idea"*. (39) No se le puede negar la fuerza seductora a una argumentación de tales características e incluso, ni siquiera, su atisbo inteligente sobre tres realidades estilísticas bien diferenciadas, pero hoy resulta difícil asumir literalmente su deslumbrante idealismo metafísico. Sobre todo si uno lo pone en relación con la concreción de los autores tratados por el propio Godard: La excelente entrevista que Peter Bogdanovich realizara a John Ford en 1966 parece dar un mentís a las teorías godardianas. Bogdanovich pregunta a Ford para concluir el diálogo: *"¿Cuánto tiempo le llevó desde que empezó a hacer películas creer que estaba haciendo algo importante? Y esto es en extracto lo que Ford le contesta:*



"Bueno se trata de un supuesto que no puedo aceptar. Nunca lo he creído. Siempre me ha gustado - hacer películas, ha sido toda mi vida. Me gusta la gente con que me trato ... Me gusta estar en el plató ... Me gusta trabajar en el cine. Es divertido.

"Harry Carey me enseñó en los primeros años el oficio como si dijéramos, y lo único que he - tenido siempre ha sido buen ojo para la composición -no sé de donde lo he sacado- y es lo único que he tenido. De chaval creía que iba a ser artista ... pero nunca he pensado en lo que estaba haciendo en términos de arte, o 'esto es estupendo' o 'de importancia mundial', ni nada por el - estilo. Para mí siempre se trataba de un trabajo que hacer con lo que disfrutaba inmensamente, y nada más." (40).

Pese a ello las posturas defendidas por los Cahiers van a conocer una difusión del todo extraña en el ámbito siempre local y restringido de la crítica cinematográfica, van a transformar el panorama crítico mundial ganandolo para la política de -- los autores, consiguiendo incluso convertir a sus puntos de vista a los propios teóricos y críticos norteamericanos a los que - envuelta en el brillo intelectual de la vieja Europa se les de-- volverá una visión diferente de su propia cinematografía.

Pero la importancia de la política de los autores no va a limitarse a la recuperación de los grandes maestros del clásico americano como gran ambición teórica. Va a traducirse también en exigencias prácticas, en nuevas formas de entender el trabajo del cineasta, el control individual sobre el conjunto de la obra de arte frente al producto industrial; exigencias en definitiva que se traducirán en la aparición al calor de la crítica de sucesivas generaciones ("olas") de autores que desde finales de los cincuenta en que aparece la Nouvelle Vague francesa (los cahie-- ristas pasados a la práctica) hasta nuestros días han definido - en Europa una forma nueva de entender el cine, un posicionamiento claro del cineasta dentro de los ejes de la reflexión cultu--

ral contemporánea y han influido decisivamente sobre la conciencia de los cineastas americanos.

Este fenómeno nos ocupará en capítulos sucesivos. Ahora de lo que se trata es de abordar desde una perspectiva actual el problema de la autoría en el cine. Y aquí si que de nuevo nos encontramos con un terreno recién abierto por la literatura fílmica contemporánea: Si en una principio buena parte, del interés masivo sobre la obra cinematográfica se centró, exclusivamente bajo la influencia del "star-system", en las estrellas cinematográficas de forma tan exclusiva que solo unos pocos directores y productores consiguieron trascender la barrera (C.B. de Mille, Stroheim que, al fin y al cabo, era actor y pocos más); si luego, como consecuencia de la "politique des auteurs", el director fue la estrella, -- hoy estamos en el umbral de un nuevo cambio de perspectiva hacia una más justa e integral valoración del arte cinematográfico. El interés desborda estos dos constantes puntos de referencia para extenderse a los demás componentes del equipo cinematográfico para reivindicar su carácter de autores al mismo título que hoy lo hacemos con los directores. De momento, el interés de las nuevas generaciones de investigadores apenas si ofrece solamente sin tomas, pero síntomas más que suficientes para entender que el interés crítico se diversifica hacia cuatro nuevas categorías de au tores: directores de fotografía, escenógrafos, guionistas, y en me nor grado, músicos.

Los primeros datos apuntados por esta investigación, la reflexión de la contribución equilibrada de las diversas categorías de autores a la obra total, auguran una nueva concepción que puede hacer tambalearse nuestra concepción de la historia del cine, nuestra seguridad sobre la aportación de los grandes cineastas.

De momento, no son más que hipótesis cuya fundamentación requiere la evidencia de una multiplicidad de investigaciones de campo a fin de permitir una argumentación rigurosa. Estos son algunos de los principales interrogantes que se plantean hoy al investigador fílmico:

En el terreno directo de la contribución de los directo-

res de fotografía se hace necesario estudiar, remontandonos a los orígenes de la contribución del gran operador Billy Bitzer, al -- conjunto de descubrimientos que hoy atribuimos a Griffith y que -- son de la mayor importancia en la génesis de la expresión autónoma cinematográfica. En el mismo terreno debería de analizarse la contribución de Karl Freund a lo que hasta ahora se ha venido con siderando la autonomía de la cámara llevada a cabo por Murnau. So-- lo el exámen de conjunto de la obra de Freund permitirá agru-- par las constantes estilísticas que recorren "El Ultimo", "Metro-- polis" y "Varieté" por no citar más que tres obras de caracteriza-- dos directores, donde la huella de Freund es fuertemente percepti-- ble y definible en términos de estilo. Análogamente habría que -- evaluar la contribución de Gregg Toland, otro de los grandes fo-- tógrafos de la historia del cine, a la sistematización, atribuida a Welles de la composición en profundidad, también sobre la base de un análisis que abarcase junto a "Ciudadano Kane", las obras -- maestras de Wyler "La Loba" y "Los Mejores Años de Nuestra Vida" -- y los importantes films que rueda Ford en 1.940, "Las Uvas de la Ira" y "The Long Voyage Home".

Habría que proceder a un trabajo similar con los guionis-- tas, planteandose, por no citar más que un ejemplo significativo, hasta qué punto lo que Mitry ha llamado el "tema fordiano" (el -- grupo de hombres asediado por el peligro exterior) no se debe en buena medida a sus guionistas habituales, a Dudley Nichols en pri-- mer lugar o posteriormente a Frank S. Nugent . Exactamente igual-- que es evidente que buena parte de lo que consideramos la cosmovi-- sión del Kammerspiel alemán se debe antes que a los realizadores -- al guionista Carl Mayer. O que, como ya analizaremos con detalle, hay que reivindicar el papel de Herman Mankiewicz en "Ciudadano -- Kane", la película dirigida por Welles (ver XV.2).

Análogamente, empieza a reconocerse la importancia de los escenógrafos en la creación colectiva de la obra. Y ello, no solo-- en el expresionismo alemán donde el decorado adquiría una presen-- cia protagonista, sino también, muy fundamentalmente, en el cine -- americano donde los "art directors" llegaron a ser, en la jerar-- quia de la producción, más importantes que los propios directores. La exposición londinense de 1.979 en el Victoria & Albert Museum--

nos ha ayudado a conocer y valorar el papel y la importancia de -  
gentes : como Richard Day, Hans Dreier y Cedric Gibbons .

En más de un caso hay que plantearse que la importancia-  
estética de un film se debe a los decorados. Por ejemplo "El Gabi-  
nete del Doctor Caligari", como ya hemos analizado, su trascenden-  
cia estética debe más a los decorados de Rohrig y Warm que a la-  
teatral realización de Robert Wiene. O, por citar un ejemplo ex--  
traído del cine americano, la fuerza plástica de un film como "In-  
conquistables" es fruto, en mayor medida, de la dirección artística  
de Hans Dreier que de la artesanal realización de Cecil B. de Mi-  
lle. Y lo mismo cabría decir de "San Francisco" (dirección artís-  
tica de Gibbons) o de "Lo que el Viento se Llevó" (del "Produc----  
tion Designer" William Cameron Menzies).

Evidentemente, la música, fuera del género musical no tie-  
ne la misma contribución al conjunto de la obra que las labores -  
plásticas y narrativas que acabamos de citar pero su contribución  
a la impresión de conjunto de la obra artística, a la fabricación  
de las emociones y de los motivos y contrapuntos narrativos es --  
igualmente digna de estima. Es imposible separar los films de ---  
Hitchcock de la música de Bernard Hermann, el western de las melo-  
días de Tiomkin, y la obra sonora de Eisenstein de las músicas de  
Prokofiev. Es difícil concebir "La Vida Privada de Sherlock Hol--  
mes" sin el concierto de violín de Miklos Rozsa, o "Solo ante el-  
Peligro" sin el contrapunto musical de Tiomkin o "Lo que el Vien-  
to se Llevó" sin el tema de Tara de Max Steiner, o "Lawrence de -  
Arabia" sin la música de Maurice Jarre. Situación que habría que  
enfaticar a la hora de hablar del género musical en su amplio des-  
pliegue de variedades, rehabilitando, entre otros elementos, la la-  
bor de dirección de los coreógrafos, hasta el punto incluso de --  
plantearse si "West Side Story" es en realidad obra del director-  
Robert Wise o del coreógrafo Jerome Robbins.

Urge, en definitiva, por lo que se refiere al clásico ame-  
ricano, un estudio de los modos de producción que permita determi-  
nar la importancia de cada uno de los sujetos que intervienen en  
la elaboración de la obra cinematográfica. Hay que saber hasta -

qué punto los departamentos de guiones trabajaban sin conexión alguna con los platós, qué libertad tenían los directores para modificar el guión en el rodaje, cual era la distribución real de funciones en el proceso de fabricación de un film. Tenemos indicios suficientes para suponer que en el cine americano de la época dorada eran contadísimos los casos en que los realizadores no trabajaban de encargo a partir de guiones impuestos en el estudio y que su control sobre la obra después del rodaje era prácticamente nulo. Anécdotas significativas sirven de base a estas hipótesis. Por referirnos a fuentes conocidas, recordemos que el copioso anecdotario de Ford se halla repleto de películas iniciadas sin guión, de encargos que el contrato obligaba a aceptar, de rodajes terminados un día para comenzar otro al día siguiente, sin olvidar las numerosas críticas a los montadores. Robert Parrish, uno de sus montadores (y futuro mediocre director) le atribuye estas palabras el último día de uno de los rodajes:

*"Mirad, la película está acabada. Se que vais a tratar de fastidiarla, vais a poner demasiada música o la vais a cortar demasiado o demasiado poco, o lo que sea, pero tratad de no estropearla porque creo que es una buena película" (41)*

(Estas concepciones con respecto al montaje obligaban a los directores a plantearse estrategias de filmación que tendieran a un montaje más o menos unívoco factor que nunca habría que olvidar al abordar determinados textos fílmicos).

En definitiva el estudio de los métodos de elaboración del texto fílmico clásico debería de ser abordado de una forma diacrónica y particularizada. No son evidentemente lo mismo las técnicas de filmación en la época de las películas de dos bobinas, que en los finales del mudo; no tienen nada que ver las condiciones en las que trabajaba Ford a mediados de la década de los treinta que veinte años más tarde cuando ya era una de las figuras más respetadas del cine, desarrollaba los guiones con los guionistas y tenía autoridad suficiente como para alterarlos a su gusto en el curso del rodaje.

La profundización en esta investigación ha de hacerse a

través de la profusa aportación de muchos investigadores en un radio de acción tan amplio como sea posible, para trascender el nivel de la hipótesis y la conjetura. Muy probablemente, pese a las limitaciones que impone una formación realizada en el calor de las teorías de los autores, nos veríamos obligados a reconocer que con un guión impuesto y en ocasiones desglosado, una plástica asegurada por el "cinematographer" y el "art director" un montaje que caía fuera de su control (unificados todos estos aspectos por el productor ejecutivo) el espacio de intervención del director de Hollywood se limitó, en un enorme número de casos, a la tarea de dirección de actores y con carácter más restringido a la cuidada composición de los encuadres. Lo cual no empequeñece en absoluto su aportación creadora al film. Simplemente la redimensiona: Es evidente que ese doble espacio de intervención es lo suficientemente amplio como para permitir la expresión de estilos caracterizados, de modos narrativos y concepciones plásticas, incluso de visiones personales de la realidad, que revelan verdaderos creadores, auténticos autores. Pero autores que ya no se yerguen idealistamente solos sino juntos a otras categorías de autores-actores, de autores-operadores, de autores-escenógrafos, de autores-músicos, cuya jerarquía exige ser definida e investigada en cada texto, en cada situación concreta. Para los que vivimos inmersos en la tradición cultural burguesa del autor, resultará difícil -- asimilar esta noción. Cada palabra, cada coma de "Guerra y Paz" pertenece a Tolstoi; cada trazo, cada pincelada de "Vapor en la Ventisca" pertenece a Turner. Pero un plano, un solo plano de --- "The Magnificent Ambersons", aquel tan repetido en las historias-illustradas del cine en que Georgie y Fanny Minafer hablan en la gigantesca escalera de la mansión Amberson ¿qué pertenece realmente a Welles? ¿La escalera del fabuloso decorado de Mark Lee Kirk? ¿El fuerte contraste de resonancias expresionistas de la iluminación de Stanley Cortez? ¿La expresión neurótica de Agnes Moorehead? ¿Qué sugirió y qué le fue sugerido? Y por otra parte ¿cómo separar el sentido del humor de Ford del rostro del gran secundario Barry Fitzgerald? O su sentido épico de la impasible cara de Fonda. O su romanticismo de la belleza pelirroja de Maureen O'Hara

ra. La intensidad emotiva del entierro del padre en "El Forastero", ¿cómo no entenderlo como suma de las palabras que Niven Bush acertó a poner en boca de Jane-Ellen Mathews, del tema de Dimitri Tiomkin, los densos cielos filtrados de rojo de la fotografía de Toland y la perfecta composición de Wyler?.

Hay pues que pensar en otros modelos de producción artística, en los talleres de los pintores renacentistas o en la catedral medieval. Aquí el autor no es legión como en la poesía medieval pero son varios los sujetos que modelan sustancias expresivas heterogéneas en la producción de una materialidad textual única.

Urge, pues, esta apertura de la inteligibilidad fílmica para dar cuenta de esta inmensa riqueza expresiva, en contraste con las reducidísimas bandas del espectro que han concentrado la atención de sesenta años de teoría cinematográfica. Este trabajo, como ya se decía en la introducción, es el inicio de una investigación que quiere, en el futuro, abarcar este complejo entramado de determinaciones icónico-discursivas.

## NOTAS AL CAPITULO XIV

- (1) BELLOUR, R.: Preface pp. 7-11 a AAVV Le cinema Americain. Op. cit. p. 8
- (2) MAGNY, C. E.: La era de la novela americana. Buenos Aires. Juan Goyanarte. 1.972. p. 59
- (3) BETTETINI, G.: Tempo del senso. Milano. Bompiani. 1979. p. 37
- (4) Cit por AGEL, H.: Esthetique du cinema. Paris. P. U. F.. 1962. p. 21
- (5) Cit por SADOUL, G.: Dictionnaire des films. Op. cit. p. 193
- (6) VILLANUEVA, D.: Estructura y tiempo reducido en la novela. Valencia. Bello. 1.977. p. 65
- (7) ARISTOTELES. Poética. Barcelona. Bosch. pp. 235-237
- (8) VILLANUEVA, D.: Op. cit. p. 66
- (9) SANCHEZ ESCRIBANO, F. y PORQUERAS MAYO, A.: Preceptiva dramática del Renacimiento y del Barroco. Madrid. Gredos. 1977. p.
- (10) Cit. por. VILLANUEVA, D.: Op. cit. 1.977 p. 71
- (11) Vid. GUBERN, R.: El lenguaje de los comics. Barcelona. Peninsula. 1972 pp. 134-135
- (12) METZ, Ch. Ensayos sobre la significación en el cine. Buenos Aires. Tiempo Contemporáneo. p. 40
- (13) BETTETINI, G.: Tempo del senso. Op. Cit. p. 97
- (14) METZ, Ch.: Lenguaje y cine. Barcelona. Planeta. 1.973. p. 237
- (15) METZ, Ch.: Ensayos sobre la significación ... Op. cit. pp. 46-47 y 49-50
- (16) MITRY, J.: Esthetique y psychologie du cinema. Vol. I. Op. cit. p. 156
- (17) MARTIN, M.: La estética de la expresión cinematográfica. Madrid. Rialp. 1.962. p. 154
- (18) METZ, Ch.: Ensayos sobre la significación... Op. cit. pp. 202-208
- (19) WILLIAMS, A.: Repetition, variation, matrices narratives dans "Seuls les anges ont des ailes" pp. 233-254 de AAVV Le cinema americain. (Vol. I). Op. cit. pp. 234-235
- (20) Vid. HAUSER, A.: Histoire social de la literatura y el arte (Vol. III) Madrid Guadarrama. pp. 288-297
- (21) CLERIS, M. -T.: La crypt girl. Paris. Cours et Publications de l' I. D. H. E. C. 1.960
- (22) Vid. METZ, Ch.: Ensayos sobre la significación... op. cit. p. 161
- (23) BELLOUR, R.: Alterner/Raconter. Op. cit. p. 69
- (24) Vid. JACOBS, L.: La azrosa historia... Op. cit. (Vol. I) pp. 194-195
- (25) LEVACO, R. y GLASS, F.: "Quia ego nominor Leo" en AAVV: Le cinema americain (Vol. I) Op. cit. pp. 13-29
- (26) BELLOUR, R.: El libro de los otros. Barcelona. Anagrama. 1.973. p. 39
- (27) METZ, Ch.: Lenguaje y cine. Op. cit. p. 161
- (28) WELLEK, R. y WARREN, A.: Teoria literaria. Madrid. Gredos. 1974. p. 63
- (29) JACOBS, L.: Op. cit. (Vol I) p. 119
- (30) BATICLE, I.: Clés et codes du cinéma. Paris. Magnard. 1973. pp. 229-235 "De la tragedie classique au western classique".
- (31) Vid. EWEN, D.: Historia del relato musical en los Estados Unidos. Mexico. Compañía general de Ediciones. 1969
- (32) METZ, Ch.: "El decir y lo dicho en el cine" pp. 11-102 en AAVV: Comunicación n°1. Op. cit. p. 110
- (33) BAZIN, Qué es el cine? Madrid. Rialp. 1966. p. 128
- (34) Ibid., pp. 127-128



XV) RENOVACION DE LOS MODOS DEL PUNTO DE VISTA LA TEMPORALIDAD  
Y LA ESCRITURA EN EL CINE AMERICANO

- "El cine es el más maravilloso tren eléctrico con que niño alguno pudo jamás soñar"

(Orson Welles al entrar por primera vez en un estudio)

- "... los viejos maestros. Quiero decir John Ford, John Ford y John Ford"

(Welles preguntado sobre qué directores estadounidenses le atraían - más)

"Quizás es que sea ultraconservador o simplemente viejo, pero creo francamente que la forma de la que está contada la historia de Ciudadano Kane - no es la manera deseable ni feliz de contar una historia en la pantalla. Estamos acostumbrados a escuchar o a ver historias que comienzan por el principio. La manera de la cual Welles cuenta la historia quizás puede estar en su lugar en una novela o sobre la escena, pero estoy convencido - que no tiene nada que hacer en el cine ... durante los veinte primeros minutos del film, yo, que he estado en este oficio durante treinta años no me he enterado de qué se trataba.

(Erich von Stroheim)

- "Sin embargo que seamos mil veces malditos si olvidamos por un instante que junto con Griffith - uno en el mudo y otro en el sonoro, el ha sido - el único que supo poner en marcha aquel maravilloso trenecito eléctrico en el que no creía Lumière. Todos, siempre, se lo deberán todo"

(Jean Luc Godard)

### XV.1 La madurez expresiva del relato

He agrupado bajo este epígrafe la evolución de los modelos narrativos que se producen en el cine americano a partir de los años cuarenta. Evolución, hay que decirlo, puntual por cuanto afecta a un escasísimo número de obras, en tanto que el clasicismo narrativo continua en su imperturbable camino produciendo aún obras de un notable valor. Y sin embargo evolución sintagmática - porque amplía las posibilidades narrativas del cine, acorta el -- abismo que lo separa de otras prácticas narrativas contemporáneas convirtiéndose en exponentes de una profunda madurez artística.

Esta transformación se verifica en los dos ordenes sobre los que gira esta reflexión: el relato y la escritura. En el primero a través del cuestionamiento de la linealidad cronológica y de la aportación de la problemática del punto de vista, prácticamente inédita en el cine. Como obras significativas de esta aportación analizaremos "Citizen Kane" de Welles y "All About Eve" - de Mankiewicz.

En el orden de la escritura estos cambios se vinculan a la práctica de la composición en profundidad que alterará significativamente la esencia del desglose y la planificación que hemos considerado como clásicos. Aquí, al nombre de Welles habrá que -- unir la aportación de operadores como Greig Toland quizá Stanley-Cortez y desde luego la figura de William Wyler. Pero si no nos - hemos inclinado a dar a esta nueva forma de "escribir en imágenes" una relevancia igual o parecida a la que concedemos a las nuevas-maneras de contar es porque, como enseguida aclararemos, no supone (ni lo pretende) un destierro del desglose (planificación, montaje) tradicional, sino más bien una integración en él en aras de una gama más dilatada de posibilidades expresivas.

Entre los dos films que hemos considerado capitales en esta etapa de la evolución del relato existen no pocas curiosas - correspondencias derivadas, en primera instancia, del hecho de -- ser ambos guiones obra de dos hermanos: Herman y Joe Mankiewicz, - ligados por una relación personal cuando menos compleja y no exenta, si hemos de creer a sus biógrafos, de una rivalidad más o menos abierta. Ambas películas constituyen sus obras más personales

y representan, sin duda, en dos carreras tan dilatadas y no exentas de trabajos de considerable importancia, la más alta expresión de su talento. En ambas la implicación autobiográfica es muy fuerte: Periodismo y teatro, los dos mundos en cuyo análisis penetran, representaban respectivamente el primitivo impulso vocacional de Herman y Joseph, que ambos habían abandonado para dedicarse al cine. Según Erna Mankiewicz, el deseo de los hermanos era regresar a Nueva York a los cuarenta años para dedicarse a sus verdaderas vocaciones, ambición que solo Joe llegaría a realizar en parte (1).

De otra parte, está la profunda correlación de sus contenidos: una reflexión, en ambos casos, que gira alrededor del poder y la ambición, aunque sea a escalas muy diferentes, en medios distintos y a partir de planteamientos psicológicos muy diversos, aunque no deja de ser estimulante pensar hasta qué punto Kane podría ser la continuación de Eve, su conclusión obligada, su necesario corolario. El punto de partida para esta reflexión es aparentemente idéntico: Se trata de decirnos "All About Kane" y "All About Eve" y no es en absoluto casual que los nombres de los protagonistas sean lo esencial de los títulos de ambos films.

Pero el parecido no se limita a la relación entre el autor y su obra ni a sus últimos planteamientos temáticos. Lo más importante es que implica una común obsesión por los problemas de técnica narrativa que estas obras van a contribuir tan decisivamente a transformar: tiempo (y en particular la obsesión por el pasado) y punto de vista van a dominar la manera de construir ambos discursos.

#### XV.2. Tiempo y perspectiva en "Citizen Kane"

Cuanto más tiempo pasa más se acrecienta la importancia de la película que en 1.940 dirigiera el joven prodigio Welles. De todos es conocida la peripecia personal que conduce a la realización de Kane una vez que Welles se hubiese dado a conocer con "La Guerra de los Mundos". La anécdota puede encontrarse por lo demás en cualquier historia del cine o monografía sobre el director: su aprendizaje en Ford, su absoluto desconocimiento de

la técnica cinematográfica, etc. No insistiremos en ello.

Sí en cambio, interesa prolongar la polémica establecida en el capítulo anterior en relación a la cuestión del autor, para dejar de hablar de "Ciudadano Kane" como obra de Orson Welles y empezar a entenderla como fruto del esfuerzo colectivo del --- guionista Herman Mankiewicz, el director Orson Welles y el operador Gregg Toland. Sin olvidar, aunque a considerable distancia, la aportación de los decorados de Perry Ferguson (ya que según Welles, Van Nest Polglase no dibujó ninguno de los escenarios) - (2) y de la música de Bernard Hermann.

La reivindicación de la autoría para Mankiewicz está -- muy apoyada en el trabajo excepcional, aunque a ratos irritante, de Pauline Kael que ha marcado una línea de investigación que a mi juicio debe ser continuada y extendida (3). Sin embargo, frente al histrionismo multifacético que llevaba al joven Welles a atribuirse la totalidad del mérito del film, el interés de la -- Kael parece a priori desplazarlo al extremo contrario. Las fuentes utilizadas y los testimonios recogidos, con ser decisivos para la cuestión, carecen del necesario contraste y del rigor que nos permitiría tomarlos como definitivos. Se trata más de un trabajo periodístico que de una obra de investigación, de donde, sin embargo, emerge claramente la decisiva aportación de Herman Mankiewicz en la génesis y la concepción de la película.

Herman Mankiewicz era un escritor que había ejercido el periodismo político y la crítica teatral en su país y en Europa de forma destacada entre 1.916 y 1.926. Atraído a Hollywood, como tantos brillantes escritores de su generación (parte importante de los cuales formaban con él el grupo del hotel Algonquin), trabajó allí, hasta su muerte en 1.953, como guionista o jefe de -- producción de más de setenta films. Su profundo conocimiento del mundo de la prensa, y su propia experiencia, fueron decisivas en la gestación de Kane, aunque su originalidad estructural no puede serle atribuida con la seguridad con la que lo hace Pauline Kael.

No vamos a dedicar apenas espacio a uno de los motivos de escándalo que más trascendencia aseguró a "Citizen Kane": Las supuestas conexiones entre William Randolph Hearst y Charles Fos

ter Kane. Pese a la defensa que en su momento tuvieron que hacer sus autores para enfrentarse a la amenaza que pesaba sobre la propia supervivencia del film, hoy parece fuera de dudas, a través del minucioso análisis de Kane que la inspiración es en efecto muy literal en numerosos pasajes del film, aunque puedan rastrearse elementos de la vida de otros famosos magnates (Mc Cormick, Insull, Munsey, Pulitzer y Brulatour) junto a otros elementos que hay que confiar a la exclusiva invención del autor o autores del guión.

Más allá del problema de fuentes lo que nos interesa de Kane es su renovación de los modelos clásicos de la temporalidad y el punto de vista.

#### XV.2.1. Narración prismática y alteración de la linealidad cronológica.

Tal renovación es en sustancia bien conocida: Thomson, periodista es encargado por su editor de buscar el significado de la palabra "Rosebud", última pronunciada por el fabuloso hombre de negocios, Kane, al morir. Thomson recabará los testimonios de gentes que conocieron bien a Kane: Thatcher, banquero, albacea de la fortuna de Kane durante los primeros veinticinco años de su vida; Bernstein, su administrador general; Leland, íntimo-amigo, Susan Alexander, su segunda mujer y Raymond, mayordomo del palacio de Xanadu. A través de estos testimonios no se desvelará el contenido de la enigmática palabra pero en cambio se nos irá narrando, desde los distintos puntos de vista, la vida de Charles Foster Kane desde su niñez hasta su muerte.

Se comprenderá lo que tal procedimiento de narración suponía para el cine. Frente a la historia que se narra por sí misma, que caracterizaba, como veíamos, al relato clásico, "Ciudadano Kane" se convierte en la primera película que asume toda una problemática que venía preocupando a la novela desde varias décadas antes: La cuestión del punto de vista, que ha sido uno de los centros esenciales sobre los que ha girado la profunda revolución narrativa a la que veníamos asistiendo en el siglo XX.

A partir de los prólogos de Henry James de 1.907-1.909 y sus empeños por buscar un punto de vista, un foco en la narra-

ción tenemos elementos suficientes para caracterizar la crisis - del omnisciente narrador tradicional y la gradual importancia - que va adquiriendo el perspectivismo, hasta el punto de que se - puede afirmar con Baquero que *"desde James hasta nuestros días, - apenas hay novelista responsable que no se haya preocupado por - esta técnica"* (4).

Es fácil comprender desde este enfoque la importacia -- histórica de "Citizen Kane", al introducir en la historia del ci ne las técnicas narrativas contemporáneas, al haber hecho parti cipar al cine, aunque sea sumariamente, de una tradición litera ria que reclama la herencia de Joyce, Woolf, Dos Passos, al ha ber, en definitiva, acortado el abismo existente entre el clasi cismo narrativo del cine y la experimentación formal de la narra tiva contemporánea.

La breve sinopsis argumental que hemos hecho de la pelí cula, permite comprender que la técnica narrativa de "Ciudadano Kane" se sitúa dentro de los límites de lo que se ha venido lla mando la multiplicidad del punto de vista o, más precisamente, - el perspectivismo múltiple sucesivo.

Evidentemente en este caso la técnica del punto de vis ta es la que directamente produce efectos sobre la linealidad -- cronológica, de decisiva importancia en la renovación del clasi cismo cinematográfico americano. Frente a la estructura lineal - (con posibilidad de leves incursiones analépticas) que ha domina do y que domina aún los modos de narrar clásicos, la estructura de "Citizen Kane" presenta un desorden cronológico que es tam-- bién uno de los rasgos más característicos de la novela contempo ránea.

Esta sería la cronología de "Ciudadano Kane":

- 1.940.- Muerte de Kane en Xanadu.
- 1.940.- "The March of Time" (1.940-1.906-1.918-1.898-1.910--  
-1.922-1.914-Ley seca-1.892-1.891-1.911-1.940-1.870...-  
1.900-1.917-1.919-1.927-29, 1.920-29, 1.898, 1.919, --  
1.916, 1.932-39, 1.940)
- 1.940.- Entrevista frustrada con Susie.
- 1.940.- Lectura del Diario de Thatcher
- 1.870.- La pensión de Mrs. Kane.

- 1.871.- Navidades.
- 1.890.- Carta a Mr. Thatcher
- 1.898.- Guerra con España provocada por el "Inquirer".
- 1.929.- Bancarrota de Kane en la Gran Depresión
- 1.940.- Entrevista con Bernstein.
- 1.890.- Llegada de Kane al Inquire e inicios en el periodismo
- 1.898.- Triunfo del Inquirer y fiesta de Kane.
- 1.898.- Vuelta de Kane de Europa
- 1.940.- Final de la entrevista con Bernstein
- 1.940.- Entrevista con Leland.
- 1.901-1.902-1.906-1.908.- Evolución del matrimonio.
- 1.940.- Entrevista con Leland.
- 1.915.- Encuentro de Kane y Susan Alexander.
- 1.916.- Campaña para gobernador del Estado y derrota de Kane.-  
Traslado de Leland a Chicago.
- 1.917.- Boda Kane-Alexander.
- 1.919.- Debut de Susan en el Chicago Opera House y crónica de-  
Leland.
- 1.940.- Final de la entrevista Thomson-Leland.
- 1.940.- Entrevista Thomson-Susan
- 1.917-18.- Preparación musical de Susan.
- 1.919.- Debut de Susan en Salambó y crítica de Leland.
- 1.920.- Intento de suicidio de Susan.
- 1.929.- Susan y Kane en Xanadu.
- 1.930-31-32.- Rompecabezas.
- 1.932.- Picnic en los Everglades y abandono de Susan.
- 1.940.- Final entrevista Susan.
- 1.940.- Entrevista Thomson-Raymond en Xanadu.
- 1.932.- Kane destroza el dormitorio de Susan tras su abandono.
- 1.940.- Final.

No es seguro que hoy y desde nuestra perspectiva de los años ochenta seamos capaces de entender la conmoción que suponía esta forma de organización temporal en las estructuras narrativamente conservadoras del clasicismo cinematográfico. La medida exacta de su renovación nos lo da el testimonio de Eric von Stroheim citado al comienzo del capítulo (5). Un hombre a quien el cine debe como a pocos haber ensanchado la vía del relato y -

haberle provisto de auténtica madurez narrativa, un hombre dotado de una profunda sensibilidad, de una vasta cultura y de un conocimiento del medio verdaderamente excepcional, manifiesta su extrañeza ante la forma de narrar de Welles y afirma no haberse enterado de nada durante los veinte primeros minutos de proyección del film, asegurando haber interrogado al menos a cincuenta personas que le han descrito la misma situación.

Ese previsible desconcierto fue sin duda una de las razones que obligaron a la inclusión del noticiario "March of Time" como segunda secuencia del film. No se puede negar su valor paródico con respecto a la evolución del periodismo americanos desde Hearst hasta Luce (de la prensa escrita al periodismo gráfico y cinematográfico). Tampoco puede obviarse que la excusa argumental para la excursión a la vida de Kane surge precisamente del noticiario, aunque ciertamente hubiesen podido idearse decenas de pretextos de tanta o más eficacia. Lo que, en cambio, resulta evidente es que la necesidad de incluir el noticiario en imágenes es una exigencia argumental, que en definitiva nos cuenta, en apretado resumen la trama entera del film, constituyéndose en un imprescindible refuerzo diegético, en la obligada referencia --- abreviada, la imagen de la tapa o la ilustración aneja que nos permitirá ir colocando en su sitio cada una de las piezas del puzzle. Probablemente, ningún otro film de la historia del cine nos narra toda su intriga en abreviada sinopsis en el primer --- cuarto de hora de la película. El público dispone así de todos los datos fundamentales antes de comenzar prácticamente la narración. Sabe qué hizo el personaje, conoce los episodios más importantes de su vida y el obligado desenlace de esta: la muerte. -- (La muerte del protagonista en la primera secuencia del film era entonces de una audacia inesperada). Esta situación redundaba en beneficio de la economía narrativa, aligerando el guión de buena parte del material que, subrepticamente introducido a través de la acción o del diálogo, se hubiese necesitado para poner de manifiesto la dimensión pública de Charles Foster Kane. Pero sobre todo, permite un cambio de estrategia en dirección al espectador: la posibilidad de abandonar todo interés por el progreso de la -



intriga, por la suspensión de los acontecimientos y por la catalización sorpresiva de los meandros narrativos que es transformada por un placer diferente aunque no menos intenso, el de la encuesta, el de la investigación que nos permite conocer las profundas motivaciones que han regido la sucesión de acontecimientos que es en definitiva toda vida; placer si se quiere, más complejo que el de dejarse ganar por la evolución de la intriga en la medida en que aparentemente (sólo aparentemente) hace participar al espectador de la indagación, del placer de la búsqueda, del desvelamiento del enigma.

Analizando en detalle la organización temporal de la intriga hallamos que sobre la base de un "recit premiere" cronológicamente fechado en 1.940, los diferentes puntos de vista reconstituyen así la historia:

- Thatcher 1.870-1.929
- Bernstein 1.890-1.898
- Leland 1.901-1.919
- Susan 1.917-1.932
- Raymond 1.932

La desorganización cronológica salta a la vista, pero si intentamos revelarla en su estructura íntima resulta evidente que cada uno de los cinco relatos asume periodos de tiempo estrictamente consecutivos, pese a que algunos encabalgamientos pudieran enmascarar esta continuidad de las sucesivas analepsis. Demostremoslo: El relato de Thatcher termina en 1.929 con una breve secuencia (que no figuraba en el guión original) en que se narran los efectos de la crisis económica para Kane. Las tres secuencias anteriores narran los inicios de Kane en el periodismo a través del Inquirer. La primera secuencia del relato de Bernstein sitúa la llegada al Inquirer y el éxito de su estilo periodístico y de sus métodos empresariales.

La cronología es la misma que la de las secuencias antes aludidas 1.890-1898, aunque en ambos casos las dos secuencias del relato de Bernstein son anteriores a las que narra el diario de Thatcher.

El relato de Bernstein se cierra con el anuncio del compromiso entre Kane y Emily Norton. La intriga continúa con el re

lato de Leland que se abre con la narración de la evolución del matrimonio. Si el relato de Thatcher se centra en la infancia y comienzos de Kane y el de Bernstein tiene por denominador su manera de entender la prensa, el de Leland se basa en su relación con las mujeres. Está así estrictamente dividido en dos partes dominadas lógicamente por Emily y por Susan. Que conste, sin embargo, que la existencia de un denominador común en estos relatos, supone, exclusivamente una dominante argumental que no impide la afluencia de toda una constelación de detalles tendente a la reconstrucción del personaje.

Si el relato Leland termina en 1.919 con el debut de Susan en la Chicago Opera House, el relato de esta se inicia con un prólogo de dos años antes que narra su preparación como cantante para dar paso, acto seguido, a la misma escena del debut narrada de forma diferente. El relato evoluciona en saltos cronológicos hasta el final de su convivencia con Kane cuando abandona Xanadu en 1.932. La última breve narración, la de Raymond, el mayordomo, se inicia precisamente en el momento en que Susan suspende su relato.

Lo cierto es que la disposición de los relatos se adecua perfectamente a la ambición de querer contar en dos horas -- cerca de ochenta años de la vida de un hombre. La convención admitida por el espectador, de que es la memoria de los sucesivos narradores quien selecciona los acontecimientos, permite una excepcional concentración de la intensidad dramática que en una narración lineal hubiese resultado imposible de estructurar, además de que hubiese provocado una brusca discontinuidad debida a las enormes elipsis entre secuencia y secuencia a que obliga permanentemente la selección de los momentos elegidos.

Con todo, la convención por si sola no es capaz de hacer fluir la continuidad que restañe hiatos temporales y lógicos como los que se producen en el film. Por ello "Ciudadano Kane" presenta una trabazón analógica entre las secuencias excepcionalmente cuidada como pocos films, quizás ninguno, en la historia del cine.

Ya desde el comienzo del relato de Thatcher, está presente esa forma de cuidar las transiciones que no implica solamente

efectos ópticos (de escritura, por tanto) sino que involucre al propio relato: Tras la partida de Charlie Kane de la casa paterna, vemos el trineo de madera (cuya importancia no conoceremos hasta los últimos fotogramas del film) abandonado sobre la nieve (mientras se oye el pitido de un tren lejano). La secuencia siguiente se abre con un primer plano de la mano de Charlie Kane - que rasga el papel que envuelve un sofisticado trineo de metal dorado. Thatcher le felicita las Pascuas. Kane responde: "Felices Pascuas". Cambio de secuencia, Thatcher frente a la ventana dice: "Y buen año". Está dictando una carta cuyas últimas palabras son: "Por consiguiente someto a su atención la lista detallada adjunta de sus bienes con todas las referencias necesarias ...". La siguiente secuencia, en idéntico escenario es la respuesta epistolar de Kane a tal carta en la que le comunica que no le interesan las minas de oro ni los pozos de petróleo ni las compañías de navegación ni las inmobiliarias. Sólo le interesa un pequeño periódico y comunica que vuelve a América a ocuparse de él: "Me parece que debe ser divertido dirigir un periódico". Palabras que Thatcher repite para enlazar con la siguiente secuencia en que se nos muestran los efectos de tal diversión. Thatcher, en el interior de un tren, contempla los titulares sensacionalistas de *Inquirer* contra el trust de los transportes, la batalla contra el chabolismo y la presencia española en el Caribe a través de una serie de fundidos. La secuencia que sigue muestra a Thatcher en la redacción del *Inquirer* increpando a Kane: "¿Realmente es así como entiendes la dirección de un periódico?".

Otro ejemplo notorio de esta forma de organizar las transiciones se produce en el relato de Bernstein cuando funde la difusión sobreimpresa en la ventana del *Inquirer* (26.000 ejemplares) con la del *Chronicle* (495.000 ejemplares) mientras Kane - continúa hablando y la cámara nos muestra a Kane, Leland y Bernstein frente a la redacción del *Chronicle* hablando del éxito de este periódico. Bernstein, aprobado por Kane, enfatiza la calidad de sus redactores que aparecen en una fotografía que la cámara nos muestra mientras se desarrolla el siguiente diálogo:

- BERNSTEIN: ¿Sabe usted cuanto tiempo necesitó el "Chronicle" para reunir toda esa gente?. Veinte años

- KANE (off): Veinte años ... Pues bien ...

Fundido apenas perceptible sobre la misma fotografia pero, para nuestra sorpresa, los sujetos se animan y empiezan a moverse. Kane entra en campo. Un travelling hacia atrás nos descubre a un fotógrafo. Oímos decir a Kane: "Hace seis años estaba - en pie ante una ventana del Inquirer mirando una fotografia de - los mejores periodistas del mundo ..."

Por último, otro de los grandes ejemplos de esta manera de interpenetrar los eslabones de la cadena secuencial se produce en el relato de Leland: Los aplausos que Kane dedica a Susan cuando termina de cantar para él en la habitación de la pensión - se prolongan en los aplausos que Leland recibe en un mitin en favor de Kane. El final del discurso de Leland en la secuencia enlaza verbalmente con el comienzo del discurso de Kane en la secuencia siguiente:

Calle. Ext. Día

LELAND: ¡Hablo de Charles Foster Kane! ¡El liberal por excelencia, el amigo del trabajador, el futuro gobernador de este estado que se ha presentado como candidato ...

Madison Square Garden

KANE: ... con el único y solo fin de denunciar y atacar la falta de honradez del explotador Jim Gettys y su familia".

Más adelante Bernstein, ante el fracaso electoral de Kane, elige la portada "Fraude en las Urnas" a la de "Kane elegido". La secuencia siguiente se abre con los pies de un hombre que pisan un periódico que vuela por el suelo con el titular elegido - por Bernstein: Es Leland, borracho, que se dirige al "Inquirer" a hablar con Kane.

Por último, tras la boda de Kane, en las precipitadas declaraciones que Charles y Susan conceden a la salida de la alcaldía los periodistas preguntan a la señora Kane si es cierto que va a cantar en el Metropolitan. Susan responde: "Charlie ha dicho que si no cantaba allí me construiría una opera para mi sola" Kane apostrofa: "No será necesario". El siguiente plano es un titular de periódico: "Kane construye una opera". Aunque en este caso el sentido del enlace sea más lógico-discursivo que sintag-

mático-temporal muestra bien a las claras el gusto de los autores de Kane por este tipo de transiciones.

Su reiterada evidencia puede parecer una debilidad ya que puede dudarse de su necesidad y aparecer como un innecesario refuerzo sintagmático, exageradamente manifiesto en relación a la sutilidad narrativa a que el flujo imperceptible del discurso en imágenes nos tiene acostumbrados. Sin embargo, no por ello carecen de la originalidad y el ingenio que las hace características de este film al tiempo que constituyen una especie de guiño hacia el espectador al dejar al descubierto los nudos (algunos) del tejido textual.

Más interesante, como aportación a los modos narrativos-fílmicos, es la utilización del sintagma frecuentativo: Para mostrar la evolución del primer matrimonio de Kane, a través del su puesto relato de Leland, el guión de la película presenta siete escenas "abarcando un período de nueve años y que se presentan en el mismo decorado con cambios de iluminación, efectos especiales fuera de la ventana y vestuario" según indicación del primitivo script. Esos siete flashes correspondientes a los años 1.901, 1.902, 1.904, 1.905, 1.906, 1.908 y 1.909 fueron condensados en cuatro en la película y estaban enlazados mediante analógicos barridos que sugerían el rápido paso del tiempo entre escena y escena. Mostraban la decadencia de las relaciones de Kane y Emily desde el arrobamiento inicial de recién casados hasta la absoluta distancia tras varios años de matrimonio en que sentados frente a frente y separados por una larga mesa Kane lee el Inquirer y Emily el Chronicle sin dirigirse la palabra.

De idéntica forma, la evolución de la relación entre Susan y Kane que desemboca en la separación nos es mostrada a través del profundo tedio de la pareja sola en un gigantesco salón de Xanadu donde Susan arma una vez tras otra gigantescos e interminables rompecabezas. El guión original precisaba que cada una de estas escenas ligadas entre sí por la comunidad de escenario y acción y enlazadas mediante fundido encadenado tenía lugar en un año diferente: 1.929, 1.930, 1.931, 1.932. Aquí, más que de progresiva decadencia se trata de idéntica monotonía, caracterizada por esa tarea de Sísifo que supone armar los (en el fondo --

siempre el mismo) rompecabezas, un elemento que acabará adquiriendo un valor simbólico en relación a la propia estrategia narrativa y a la justificación que la intriga da de si misma. Ni que decir tiene que la precisión cronológica del guión en relación a ambas secuencias no se traduce en la película. El paso del tiempo - se advierte por la evolución corporal y fisionómica y por la repetición-transformación de las relaciones entre los personajes. Son estos momentos los que mejor expresan a lo largo del film el sentido de la "durée", aquel que, según James, era el más arduo reto - que tenía ante si el artista de ficción, el de plasmar el transcurso y la acumulación del tiempo (6). Y esto es particularmente importante en una película que trata de penetrar el impenetrable misterio de una vida y que, además, al tener que hacerlo a saltos - condicionados por la discontinuidad de la memoria, corre el riesgo de velarnos el sentido de proceso, de lenta transformación, que es toda vida humana.

Un significado diferente alcanza el tercer gran frecuentativo de la película. El que, de acuerdo con Jean Paul Sartre correspondería a la enunciación de un narrador que dijese: "obligó a su mujer a cantar en todos los escenarios de América" (7).

Entre fundidos y sobreimpresiones se nos muestra, en confusa amalgama de instantes, titulares de periódicos (de Washington, San Francisco, San Louis y New York), el público, el apuntador, Susan que evoluciona por la escena, su rostro angustiado --- mientras canta, y sobre todo el destello molesto y repetido de la luz que indica el comienzo de la representación. Aquí el sentido-temporal (el "resumen" en definitiva) queda superado por el discurso obsesivo y vertiginoso de las imágenes que nos hace comprender la escena siguiente: Susan intenta suicidarse. El ritmo atropellado de la serie anterior se quiebra, en brusco contraste con la escritura de la secuencia siguiente, pensada plásticamente bajo el eje de la composición en profundidad a través de una cadencia-mucho más lenta.

Pero, por encima de estos segmentos precisos, de estas microestructuras, se impone la necesidad de una visión de conjunto-sobre la totalidad del film que nos permita dar cuenta de la eficacia del modelo temporal elegido, del funcionamiento de la conti-

nuidad, del sentido del paso del tiempo o, por el contrario, concluir la opinión recogida por Pauline Kael que "sin duda la presencia física de Welles, de prodigio gordo y grande que personifica el egoísmo, *Citizen Kane* podría desintegrarse en una serie de viñetas" (8). Aunque la opinión no se da en relación al problema que aquí planteamos, sino, de una forma a mi entender injusta, parece restarle méritos a "The Magnificent Ambersons", es peligrosamente idealista siquiera emitirla como hipótesis. Con Welles o sin Welles, y casi me atrevería a decir con Kane o sin Kane la profunda trabazón estructural asegura la continuidad del flujo narrativo antes (o al margen) de la constancia de un personaje o la dominante presencia de un actor. Aunque es evidente que, en esta labor no solamente aseguran su eficacia las determinaciones estructurales a las que hemos hecho referencia sino el cuidadoso estudio de la evolución fisionómica, corporal y gestual, muy especialmente centrado en Kane. Este envejecimiento no sólo facilita la inconsciente operación paradigmática de reorganización lógica de la intriga, sino que marca el sentido de la "duree" a través de la marcada codificación de la influencia del tiempo sobre el personaje, en un alarde de transformación sin precedentes y quizás sin seguidores en la historia del cine. Que el joven Welles a sus veinticinco años haya sido capaz de encarnar tan verosímelmente al Kane maduro de la cincuentena e incluso al anciano de más de setenta años revela un talento interpretativo que no puede dejar de admirarnos. Una evolución similar habría sido ya analizada en relación a "Avaricia": en aquel caso se trataba de una transformación fundamentalmente caracteriológica de indumentaria que bordeaba estados considerados como patológicos, extendiéndose sobre un periodo de tiempo más reducido que en "Ciudadano Kane". En suma, una evolución más profunda pero menos espectacular. Pero más allá de estos dos films el cine ha tendido a ofrecernos soluciones llevadas al extremo de la simplicidad y que el público ha aceptado como convención: los heroes no envejecen, o en el peor de los casos, apenas envejecen. De la Scarlett O'Hara del comienzo de "Gone with the Wind" a la del final ha podido haber una evolución psicológica y una agitada sucesión de eventos que creen la impresión de un largo curso de tiempo.

po, pero sería difícil revelar transformaciones físicas o expresivas, como las que revelaría, referidas a Vivian Leigh, la visión sucesiva de "Lo que el Viento se Llevó" y "Un Tranvia Llamado Deseo". Lo mismo cabría decir en el caso de la ausencia de transformación del bisoño teniente Lawrence del Cuartel General del Cairo al Coronel Lawrence, perdedor victorioso tras la campaña de Arabia en la película de David Lean. O del joven Huw Morgan en "Que Verde era mi Valle". Y los ejemplos podrían multiplicarse hasta el infinito.

En el mejor de los casos, el cine se ha contentado con marcar los estados básicos (niñez, madurez y vejez) sin posibilidad de evolución interna lo cual, en más de un caso, ha condicionado la necesidad de fuertes elipsis, marcadas con frecuencia entre la niñez y la madurez. La excepcional abundancia de relatos que se han planteado como técnica narrativa un largo flash-back es lo que ha obligado con frecuencia a denotar normalmente dos estados: la vejez del relato primero y la madurez del retroceso. Pero esta era tan intemporal que podía abarcar varias décadas. Recordemos "Edison el Hombre" de Clarence Brown, "Lady Hamilton" de Alexander Korda, "Pequeño Gran Hombre" de Arthur Penn o más recientemente "Confesiones Verdaderas" de Ulu Grossbard (1981). Una de las grandes virtudes de Kane, sin embargo, consistió en haber atacado esta convención, materializando importantes cambios de aspecto en el personaje (en cualquier caso no más de cinco) que, aunque discontinuos, eran suficientes, a través de su cuidada consecución, para transformarse por contraste con las prácticas habituales en denotadores del paso del tiempo a través de los seres que conforman el relato.

#### XV.2.2 La encuesta y la "récherche": símbolos y modelos.

Uno de los aspectos más duramente criticado en "Ciudad no Kane" es el de su consistencia dramática y la sutilidad de las ideas puestas en juego. Pauline Kael, por ejemplo, habla de la vulgaridad redimida de la película atacandola en términos despectivos: "Las concepciones son básicamente vulgares; básicamente Kane es un melodrama popular, Freud mas escandalo, una tira cómica sobre Hearst" (9). Buena parte de estos ataques se han --



concentrado sobre el pretexto argumental, auténtico desencadenante estructural: la búsqueda del significado de la palabra "Rosebud" que solo nos será revelada en la última imagen de la película. Pretexto que Jorge Luis Borges calificaba como de "una imbecilidad casi banal" (10) y sobre el cual el propio Welles albergaba a serias dudas. Pero lo importante es que funciona, aunque Kael califique de patética y absurda la figura del reportero inquisidor de una gran cadena de prensa gráfica recorriendo solo el país sin un fotógrafo, mientras se posterga el estreno de un noticiario de actualidad.

Y evidentemente, no le falta razón, pensando con esa estrecha óptica de lo verosímil. Lo importante, sin embargo, es -- que nadie se detiene en semejantes consideraciones, es que la -- propia construcción de la película impulsa a aceptar, sin discutir siquiera, este dispositivo que pone en marcha el funcionamiento del film y que en definitiva pese a su "imbecilidad casi banal" es lo que permite que se desarrolle ese segundo argumento del que hablaba Borges, que unía el recuerdo de Kohelet al de -- Kafka y que recordaba al Joseph Conrad de "Chance": *"El tema (a la vez metafísico y policial, a la vez psicológico y alegórico) es la investigación del alma secreta de un hombre, a través de -- las obras que ha construido, de las palabras que ha pronunciado, de los muchos destinos que ha roto"* (11).

A los severos críticos de la congruencia argumental, a los espectadores masoquistas que ven una película con el deliberado propósito de no creérsela y que son incapaces de dejarse -- arrastrar por el torbellino de la ficción como si fuera una prueba de fatal de inteligencia habría que responderles aquello que decía el viejo Jack Ford cuando los críticos "un poco tontainas" según su expresión, le preguntaban por qué tenía que ser tan larga la persecución de la diligencia, por qué los indios no mataban a los caballos: *"Yo les dije: 'Si los indios hubieran hecho eso la película se habría acabado'"* (12).

Sin "Rosebud" no hubiese habido Kane. Sin "Rosebud" u -- otro pretexto parecido. Es probable, aunque Welles y Mark no las encontraron, que se hubiesen podido buscar excusas más consisten-

*"Un vano millonario acumula estatuas, huertos, palacios, piletas de natación, diamantes, vehículos, bibliotecas, hombres y mujeres; a semejanza de un coleccionista anterior (cuyas observaciones es tradicional atribuir al Espíritu Santo), descubre que estas miscelánias y plétoras son vanidad de vanidades y todo vanidad; en el instante de la muerte anhela un solo objeto del universo: ¡Un trineo debidamente pobre con el que su niñez ha jugado!" (14).*

Bueno ¿Y por qué no?. Al margen de la demoledora ironía-borgiana, admitiendo que "Rosebud" es una pieza de rompecabezas dramáticamente destacada al papel de hilo conductor de la intriga, y entendiendo las características del cine como arte de masas ¿qué dificultad hay en admitir la nostalgia de una infancia de la que fue dolorosamente arrancado, como una de las constantes de su vida? ¿No es coherente con la crónica inmadurez y la necesidad de afecto manifestadas a lo largo de toda la película?.

De acuerdo que, argumentalmente, puede ser adjetivado como elemental y superficial. Como lo es "Pasión de los Fuertes" o "El Mundo en sus Manos". Como lo es "Peribañez" o "El Poema de Fernán González". Y ello no resta un ápice a su valor artístico, en aras de una muy discutible noción de progreso narrativo identificado con los avances de la psicología en el relato.

Pero lo que no puede hacerse es justificar una obra de arte con los criterios de otra, olvidando su especificidad comunicativa y las exigencias de su época. No puede juzgarse a Lope a la luz de Ibsen ni a Welles a la luz de Proust, o de Bergman, para buscar un ejemplo más próximo.

Dicho esto, pueden admitirse todos los reparos que se quieran hacer sobre "Rosebud" sin mengua del valor artístico de "Citizen Kane". Puede admitirse incluso la opinión de Welles, -- que tan generoso con sus propias cualidades como con los defectos se apresuró a atribuirle a Mankiewicz "todo lo de Rosebud", -- para añadir después: "El truco de 'Rosebud' es lo que menos me gusta del film. Es realmente un simple truco, Freud a nivel de --

*difusión popular, a un dólar ejemplar" (14).*

El truco de "Rosebud", la infancia condensada en un trineo, en una bola de cristal, nos pone en contacto con otro nivel importante de "Citizen Kane": los símbolos que contrapuntean --- constantemente la narración y que gozan de una importancia explícita y manifiesta. Junto al trineo y la bola hay que valorar los puzzles, que no solo son como ya hemos analizado símbolos de tedio, sino auténticas metáforas de la estructura y pieza esencial de su justificación.

Por encima de estos símbolos puntualmente repetidos y cargados de un significado preciso, Kane es también, como "Octubre", según Sklovski (15), un film sobre los objetos: objetos -- que nunca llegamos a ver, protegidos por sus embalajes, formando esa especie de desierta megalópolis de cajas que, a vista de pájaro adivinamos en los últimos planos de la películas. Objetos nombrados por el noticiario o inventariados, al final, en una sucesión abrumadora por su número, su variedad, su valor y su rareza. Objetos que nos dan la medida, elemental pero exacta, de la inutilidad de su atesoramiento y que nos plantean, llevándolo a sus límites, un problema tan estrictamente contemporáneo como el --- afán de posesión material y la tiranía del fetiche, por oposición a la auténtica satisfacción de las necesidades más íntimas. A otro nivel estaría el "no trespassing" de las verjas que rodean Xanadu, con el que se abre prácticamente el film. No es Xanadu lo que traspasa ese (que duda cabe que también simbólico) movimiento de cámara. Es Kane y más allá de Kane la impenetrabilidad de una vida humana.

Estos planos iniciales repetidos al final, revelan sobre la estructura característica de Kane un afán de circularidad, de regreso al punto de partida, que no puede dejar de evidenciarse, aunque en "Ciudadano Kane" no tenga sentido de repetición, - de retorno (como "All About Eve" o "Blind Date", por ejemplo), - sino de clausura, al completar el sentido quizá inadvertido por el espectador de los planos que abren el film: la prohibición ha sido transgredida y a pesar de las dificultades y de las censuras hemos desvelado el secreto, hemos accedido al misterio.

Pero este trazo de circularidad no hace sino completar, dar el toque de acabado a la estructura básica del film: la encuesta. Configuración evidentemente deudora de la novela policíaca, un género que, no en vano ha despertado el interés de críticos y teóricos y la admiración de muchos de los más destacados escritores del siglo, que no han dudado muchas veces en servirse de sus modelos estructurales en la génesis de obras que en algún caso ("Le Nouveau Roman") hemos de incluir en la vanguardia por la renovación de la novela. En esta perspectiva hay que situar a los autores de "Citizen Kane", como avanzados pioneros de esa utilización estructural, que, por otra parte, parece haber marcado decisivamente la corta obra cinematográfica de Welles. Sin tener en cuenta su copiosa producción radiofónica, teatral y documental, al menos tres de sus doce films argumentales conocidos, --- tres de sus obras más características ("Citizen Kane", "Mr. Arkadin" y "El Proceso") utilizan la encuesta como esqueleto estructural de la acción.

El fenómeno debe ser contemplado en el contexto más amplio de una deuda con la novela criminal en "Sed de Mal", "La Dama de Shanghai", "Estambul" y "The Stranger" (lo que, con sus tres films shakespearianos y los tres antes citados, completarian la totalidad de sus películas de ficción). Al mismo tiempo no estaría de más tener en cuenta la radiación radiofónica en la "Guerra de los Mundos" de H.G. Wells y la constancia entre sus proyectos cinematográficos, realizados o inconclusos, -- realizaciones teatrales y radiofónicas de típicas novelas de búsqueda como "La Isla del Tesoro", "Don Quijote" o "Heart of Darkness".

Y, si los esfuerzos primeros de Joseph K. por probar su inocencia pueden ser reveladores de esta afinidad, lo es en mucha mayor medida "Mr. Arkadin" por tratarse, esta vez sí, de una obra personal de Welles. "Mr. Arkadin" o "Confidential Report" reproduce el esquema estructural y temático de "Citizen Kane": la investigación sobre el pasado de un rico hombre de negocios. Aunque, en esta ocasión los fines son diferentes (borrar ese pasado) la encuesta es encargada por el propio encuestado y el encuestador no es solo el neutral y aséptico Thomson sino un aven-

turero (Guy Van Stratten o Dumesni, según versiones) cuya intervención en la intriga resultará decisiva.

#### XV.2.3. Sobre el perspectivismo múltiple de "Ciudadano Kane".

Ya hemos aludido al valor de la encuesta, y en particular en "Citizen Kane", como generadora de un placer muy preciso en el espectador, que asegura el acaparamiento de la atención. Pero en "Ciudadano Kane" la encuesta es el modo de articular lo -- que va a ser la gran aportación narrativa del film: la multiplicidad del punto de vista. Una problemática que ha sido ya extensamente tratada y que esta película vuelve a poner de relieve.

Con anterioridad, hemos referido la importancia que tenía la introducción de la narración multiperspectivista en la -- bien trazada senda del relato clásico. Ahora, sin embargo, cabe -- analizarla, discriminando hasta qué punto nos hallamos en presencia de auténticos focos, no solamente de vivencias diferentes, -- de aprehensiones complementarias pero, al tiempo, distintas en su intencionalidad y en su juicio, marcadas por la personalidad y -- la experiencia de quien narra. No puede (no debería) ser idéntica la visión del importante financiero Thatcher, que la de la empleadita vulgar e ignorante que era Susan Alexander. Como tampoco debería ser la misma visión servilmente pragmática de Bernstein que la crítica idealista de Leland.

Y sin embargo los cuatro relatos revelan a un Kane sorprendentemente homogéneo, uniformemente idéntico. Las variaciones que apreciamos en el personaje son fruto de su evolución en el tiempo no de diferentes visiones sobre el mismo, a diferencia de lo que puede ocurrir, por ejemplo, con respecto al personaje de Justine en las novelas que componen la tetralogía de Durrell.

De ahí que neguemos la existencia de anteriores puntos de vista en "Citizen Kane". Los narradores son, de alguna forma, espejo interpuestos entre el sujeto y la enunciación. Utilizando y reconvirtiendo la metáfora del prisma que emplearon los autores de Kane, son cuatro rayos de luz de la misma tonalidad que al refractarse se unen en un haz luminoso más potente, sin cambio de color alguno. Y, no solamente es que no expresen una visión de -- las cosas que les es propia, sino que ni siquiera muestran aconte-

cimientos de los que han sido testigos: Es evidente que Leland - no pudo ser testigo directo en los términos en que se nos narra de la evolución del primer matrimonio de Kane como no lo fue de su encuentro con Susan, aunque quizá a través de la supuesta confidencia de Kane a su mejor amigo pudieramos admitir su calidad de testigo. En este sentido parece evidente que el papel de los narradores en "Citizen Kane" no sobrepasa el nivel que le había adjudicado el texto clásico: una función eminentemente estructural y temporal. La intensa novedad radica en la multiplicación de los narradores y los efectos que ello produce sobre la organización cronológica del relato, con lo que la convención es plena mente aceptada.

Solo hay un hecho en el film que revela un auténtico -- perspectivismo: el doble debut de Susan visto por Leland como es pectador de platea y por la propia Susan desde el escenario. --- Efecto perspectivo por lo demás muy relativo: Ni Leland pudo ver a los maquinistas, ni desde luego Susan podía alcanzar las reacciones de Kane, Bernstein y Leland como pretenden los diversos - relatos. Dicho sea esto sin que pueda interpretarse como un juicio de valor negativo sobre la obra o su estructura. La conven- ción es plenamente asumida y gozada sin abrir fisura alguna de - inverosimilitud. Lo único que tratamos de probar es que su justi ficación se explica mejor por una distribución y organización de la intriga estimulada por la novedad cinematográfica de un proce dimiento tan relevante importado de la novela coetánea, que por la necesidad de plasmar visiones diferentes sobre un mismo hecho. Impresión que se refuerza aún más por la relativa confusión que la metáfora de perspectiva engendra en cine, en razón de la pluralidad de puntos de vista que constituye la base esencial del - desglose. Pues bien, desde este ángulo, parece probada la homoge neidad de la escritura, igual no solamente para los cuatro relatos sino para los segmentos de narración sin narrador explícito. Hay un experimento que resulta sencillo de hacer para probar estas hipótesis y las expresadas anteriormente en relación a la -- temporalidad y que podría desarrollarse a muy bajo coste a tra-- vés de los nuevos medios electrónicos. Es el remontaje (reedi--- ción "strictu senso") de Kane de acuerdo con una estructura li--

neal y perfectamente cronológica (suprimiendo la encuesta): Es casi seguro que se resentiría la estructura del film, por la inconexión entre los diversos episodios narrados, pero también me parece claro que no podríamos revelar diferencias de tratamiento entre las diversas secuencias que permitieran adivinar la existencia de puntos de vista diferentes. Ni siquiera en el doble debut de Susan, que podría integrarse en una única sucesión cronológica a través de la alternancia, sin necesidad de suprimir prácticamente ningún plano.

Hay, sin embargo, elementos que caracterizan de forma indeleble enfoques precisos sobre el personaje, pero se hallan fuera de la narración, trasladados a los diálogos del "recit premier", con que suelen comenzar o finalizar las entrevistas con los testigos. Pero en el fondo si analizamos con detalle estas opiniones, encontramos que no son contradictorias, ni siquiera diferentes, sino complementarias. Bernstein empieza por advertirnos que lo que Kane quería no era dinero aunque no profundice más. Leland pone el acento en que "el amor fue móvil de todos sus actos", al tiempo que nos informa de "cierta grandeza oculta" y "cierta generosidad espiritual", de su falta de convicciones y la razón de su retiro del mundo. Susan pone el acento en su voluntad de poder ("Todas fueron ideas suyas excepto la que yo tuve de abandonarle"), pese a lo cual acaba reconociendo que siente cierta lástima por el personaje.

Pero, además de eso, si los fragmentos de entrevistas adquieren en el film un valor de excepción es porque constituyen la ocasión de un discurso sobre los grandes ejes sobre los que gira el film: el dinero, la amistad, la memoria, la vejez, el tiempo. La historia conmovedora contada por Bernstein de la muchacha vestida de blanco a la que contempló un instante en el ferry-boat en 1.896 y a la que no ha olvidado, la maldición de recordarlo todo de que habla Leland, la amarga lucidez sobre la vejez de Bernstein o la patética chochez de Leland son elementos que, interrumpiendo el flujo de la intriga, contribuyen a dotar al film de una reflexión con atisbos de profundidad sobre la misma, que enriquecen la significación de un film ya por si tan rico.

### XV.3 La madurez psicológica del relato: "All About Eve"

#### XV.3.1. La expresión del tiempo

Realizada en 1.950, "All About Eve" cierra una década - que "Ciudadano Kane" había abierto triunfalmente. No se trata, - como en el caso de Kane de una obra prima de su realizador, sino de un trabajo de profunda madurez de un hombre que como titu lista, guionista, "producer" y finalmente como director lleva -- más de veinte años ligado a la industria cinematográfica, y que - desde 1.929, en que realiza sus primeros trabajos, hasta 1.945 - en que dirige "Dragonwyck", su primera película, tendrá que ver- transcurrir dieciseis largos años. "All About Eve" representa pa- ra mí el punto algido de una trayectoria personal extremadamente heterogénea que va desde el drama psicológico a la comedia musi- cal, desde el film de espionaje a la superproducción histórica; - trayectoria inexplicablemente reducida al silencio desde 1.972.

El papel central asignado a "All About Eve", deriva de - que podemos considerar al film como la cristalización de toda -- una forma de entender el cine y capaz de conferirle una madurez, desde el punto de vista psicológico que hoy todavía, más de ---- treinta años después, no deja de asombrarnos. "All About Eve" -- ocupa en la obra de Mankiewicz una posición central entre "Carta a tres esposas" (1.948) y "La Condesa Descalza". Juntas constitu- yen las tres películas más características de esta orientación - a que nos referimos.

Inspirado sobre un cuento de Mary Orr, publicado en --- 1.946 en "Cosmopolitan", bajo el título de "The Wisdom of Eve", - el film debe ser considerado como obra de Mankiewicz, que en es- te sentido y frente a la división del trabajo que imponían las - estructuras productivas de la industria cinematográfica america- na, se revelará como un auténtico pionero al definirse como "ci- neasta-escritor" y reivindicar la indisociabilidad del relato y - su estructura en imágenes. *"Escribir un guión es la primera par- te del trabajo de puesta en escena. Todo debe ser escrito, no -- creo en los grandes directores que no sean también excelentes es- critores guionistas".* (16)



Esquemáticamente, la estructura de "All About Eve" parte de un "récit premiere", que genera un larguísimo "flash-back" para finalizar de nuevo en el "récit premier". La particularidad narrativa se encuentra en el hecho de que el "flash-back", e incluso el segmento narrativo anterior a él, están asumidos a través del enfoque de diversos narradores.

Concretado a la intriga: durante la entrega del trofeo de la sociedad Sara Siddon a Eve Harrington, el crítico teatral Addison de Witt, Karen Richards (mujer de un dramaturgo) y la actriz Margo Channing rememoran los acontecimientos que condujeron a esa noche.

Junto a esta estructura dominada por la analépsis, encontramos como en "Citizen Kane" un intento de cerrar el film sobre si mismo, una evidente pretensión de circularidad: la última secuencia, en que Eva descubre a Phoebe en la habitación de su hotel, y la acepta; esta comienza a asumir funciones y en un deslumbrante plano final la vemos con la capa y el trofeo reflejarse interminablemente en una serie de espejos, recuerda inevitablemente la propia trayectoria de Eva y en particular la escena en que es sorprendida por Margo, saludando desde el escenario -- con su vestido puesto por encima.

A diferencia de "Citizen Kane" lo que singulariza a --- "All About Eve" es que no hay interrupción en las imágenes de la analépsis para volver al "recit premier".

La intervención de los diversos narradores no se justifica, sino que el relato del pasado va saltando de unos a otros sin interrupción y esos saltos se nos hacen explícitos a través de la intervención de la voz en off. Se trata en sentido estricto, admitiendo la convención que organiza la intriga, de flujo de conciencia, por más que muy estrictamente referencial.

Desde el punto de vista temporal, el hecho más destacado es que en el interior del "flash-back" no hay alteración de la linealidad cronológica: el pensamiento de los narradores, en su alternancia, reconstruye los acontecimientos en el orden en que realmente sucedieron. Otras dimensiones de la temporalidad no dejan de estar presentes, la "durée" por ejemplo: la impercep-

tible transformación de Eva, del "corderillo asustado" de las primeras imágenes a la implacable ambiciosa del final, deja en los espectadores la conciencia del paso del tiempo sobre los seres, a la vez que demuestra la madurez psicológica alcanzada por un arte sobre el que, una y otra vez, no sin razón, se han vertido afirmaciones sobre el carácter plano y monolítico de sus personajes, sobre su falta de auténtica profundidad.

Otro hecho, por último, en el orden temporal se revela como una importante audacia y un verdadero desafío a las leyes convencionales del relato fílmico. Me refiero a la forma de incluir el "flash-back": Cuando Eva va a recibir su premio de manos del viejo actor que presenta la velada, la imagen se congela para dejar paso al relato de Karen sobre la noche que conoció a Eva. A partir de ahí transcurre el larguísimo "flash-back", hasta que la voz de Addison de Witt nos devuelva exactamente al mismo momento en que se interrumpió el relato primero. Para entender el alcance y significación de este hecho basta citar, aunque sea largamente, a Roland Barthes en el curso de una intervención, sugestiva y precisa como todas las suyas, que realizara hace unos quince años en el Festival de Pesaro:

*"... parece que el poder de dilatación de la secuencia es mucho mayor en la escritura que en el cine; efectivamente, en el cine, a excepción del recurso a formas de investigación excéntricas o experimentales, una vez que se ha 'lanzado' un gesto ante el espectador, no se le puede interrumpir para representar otra cosa y continuar o acabar después del gesto iniciado; mientras que en literatura entre el momento en que un personaje ofrece a otro un cigarrillo y el momento en que el otro lo acepta pueden insertarse uno, dos o tres capítulos; en el cine esta 'dilatación' resulta casi imposible o en cualquier caso, es mucho más difícil" (17).*

Esta forma de intercalar la analépsis no deja de tener relación con la que observamos en "La Condesa Descalza", donde la totalidad de la historia de Maria es contada en cuatro largos ---

'flash-backs" durante el tiempo forzosamente mucho más breve que dura su entierro en un cementerio italiano bajo la lluvia.

#### XV.3.2 Las funciones de la voz: Punto de vista y monólogo interior

La cuestión del punto de vista en "All About Eve", merece ser tratada con detenimiento. El perspectivismo múltiple se resuelve básicamente en la alternancia de los narradores: Addison de Witt y Karen Richards, con una única intrusión de Margo Channing. La adopción del punto de vista es aquí mucho más literal que en su empleo habitual por el relato clásico: los narradores refieren estrictamente aquellos acontecimientos de los que han sido testigos. Más aún: de una forma muy sutil, los trayectos narrativos asumidos por cada uno de ellos corresponden a los momentos en que traspasando el mero estado de testigos son llevados a asumir un papel destacado como agentes de la intriga.

Esta preocupación por la problemática del punto de vista hará que no resulte extraño enterarse de que "El Cuarteto de Alejandria" ha sido la obra que más deseó Mankiewicz llevar al cine y que considera que *"una de las grandes frustraciones de mi vida es no haberlo realizado"* (17 bis).

De todas formas, el elemento denotador de la aparición de los narradores, al tiempo que la evidencia de la subjetivización de la intriga, no proviene de la imagen sino directamente de la voz - en off, del monólogo interior: imagen y palabra oponen así globalmente, dos niveles de realidad diferentes. En esta distribución de funciones, la imagen representa la objetividad de lo percibido, en tanto la palabra introduce sobre esa objetividad el elemento subjetivo, la visión personal, la óptica diferenciadora.

La escritura en imágenes revela, de acuerdo con esta hipótesis, un arraigado clasicismo, basado en el enorme rigor de la planificación en perfecta síntesis con una compleja dirección de actores. No obstante por influencia de la palabra, algunos segmentos - demuestran una organización que a todas luces presagia una estructura nueva imposible de pensar en las coordenadas del relato clásico. Es el caso, en concreto, de la secuencia primera en que el - discurrir de la cámara guiado por la palabra de Addison de Witt se recrea largamente en el trofeo, pasa revista a los concurrentes, -

se mueve a un lado y a otro en dirección a la mirada del narrador, analiza los detalles (las manos de Eva). Tal procedimiento encierra en sí la posibilidad de una escritura nueva, de una -- subjetivización de la expresión en imágenes.

A su vez la voz en off, además de explicitar el foco, -- asume toda una constelación de funciones de clara significación estructural: Su status dentro del film, su presencia constante -- le permite transformarse en un elemento decisivo de cohesión -- narrativa, en un empleo que podríamos considerar como muy literario, ejecutando los resúmenes y sobre todo asegurando la perfecta fluidez del relato, salvando la discontinuidad impuesta -- por las frecuentes elipsis. El otro de los grandes elementos es -- estructurales básicos del relato, la descripción, también es asumi -- do por la palabra en forma casi inédita para el cine: Tanto para explicarnos la significación de New Haven en el mundillo -- teatral norteamericano como para, en la magistral secuencia de -- apertura, introducirnos en el drama y presentarnos a los personajes.

De esta forma la voz en off, considerado tradicionalmente un recurso anticinematográfico para suplir la ambigüedad de la imagen, se transforma gracias a Mankiewicz en un elemento decisivo de la expresión cinematográfica. Culmina así, de alguna forma, la transformación expresiva que la revolución técnica del sonoro había impuesto al arte de las imágenes. Nunca con -- más razón que ahora podrá hablarse de un arte audiovisual. Nunca con más razón que ahora el cine ha alcanzado ese empleo contrapuntístico del sonido, introduciendo como querían en su manifiesto Eisenstein, Pudovkin y Aleksandrov "un medio extraordinariamente eficaz para expresar y resolver los complejos problemas contra los cuales chocaba la realización por imposibilidad de encontrar una solución mediante el solo elemento visual" (18). "All About Eve" demuestra hasta qué punto el problema no era de la voz en off en sí, sino del empleo retórico y pseudoliterario que de ella se hacía y consigue de esta forma dar plena filiación cinematográfica al procedimiento. El film de Joseph J. Mankiewicz representa así un hito decisivo en la historia de la -- voz en off en cine. Para encontrar después de él usos de la mis

ma singularidad expresiva había que aguardar a obras como "Seven Years Ich" y sobre todo la inteligente "The Charge of the Light-Brigade" de Tony Richardson donde esta forma de perspectivismo - multiple que inaugura "Eva al Desnudo" alcanza una de sus expresiones más perfectas. Más lejos en la evolución del relato será el cine de Resnais y Godard quienes comunican a la voz en off -- unas posibilidades de empleo, una libertad de utilización, casi - ilimitadas. Pero sobre eso hablaremos próximamente.

De cualquier manera, la utilización de la voz en off en Eva hay que enjuiciarla en la perspectiva más general del uso de la palabra por Mankiewicz, es decir en la doble perspectiva del monólogo y del diálogo. También aquí se habrá de coincidir que - pocas veces el arte cinematográfico ha contado con una expresión verbal más acabada, lo que Geist ha llamado "la felicidad de su estilo epigramático" (19). Juzguese si no el monólogo de Addison que introduce el flash-back:

*"Eva, Eva, la muchacha de oro, la de las portadas de las revistas, la de la puerta de al lado o la de la luna; la vida ha sido buena para Eva, la atención pública la sigue, se la ha descrito, se ha hablado de sus gustos y aficiones, qué hace, cómo viste, qué come, con quién trata, a donde fue o a donde irá. Eva ... ustedes saben todo -- acerca de Eva ¿qué puede haber acerca de Eva que ustedes no conozcan?"*

Los ejemplos podrían multiplicarse a través de los diálogos, a través de la ironía enfrentada de Addison y Margo que - provoca momentos de una excepcional brillantez al tiempo que impregnados de una intensa impresión de realidad. Impresión conseguida por el diálogo a través de la película y en cuya consecución Mankiewicz ha tenido claro que no existe el diálogo realista: *"Si recuerdas simplemente la conversación real de alguien y luego la representases en la escena sería imposible de escuchar. Sería redundante ... El buen dialoguista es el que puede darte, es el que es capaz de darte la impresión del habla real"*. Estas palabras las pronunciaba Mankiewicz en el curso de una conversa-

ción durante el rodaje de "La Condesa Descalza". Sus interlocutores eran Humphrey Bogart y su amigo el novelista William Faulkner (20).

La palabra se transforma así en el vehículo decisivo para la expresión de la psicología de los personajes. Es la palabra la que define a los personajes, la que los vuelve de carne y hueso, la que los matiza y diferencia, la que expresa su enorme riqueza, su vaguedad de situaciones emocionales y relacionales - desde la cólera a la dulzura, desde la felicidad al amargo escepticismo. La palabra, desde luego, encarnada en el actor, expresada por él. Palabra en todo el despliegue de su riqueza connotativa, capaz de recorrer el largo trecho que va desde la intrascendencia de la comunicación cotidiana hasta la abstracta profundidad de los grandes problemas que afectan a los personajes. Jamás antes de "All About Eve" los personajes de una obra cinematográfica habían podido abordar temas de conversación trascendentes, con más profundidad y menos retórica o afectada pedantería: las conversaciones sobre teatro entre Eva y Merrill y sobre todo la que transcurre en la escalera de casa de Margo o la reflexión sobre la personalidad y la condición femenina que hace Margo a Karen en el coche son los ejemplos más notables de este desarrollo de las posibilidades expresivas de la obra fílmica que supone la culminación de toda una concepción del cine al tiempo que su decadencia: Las nuevas posibilidades de escritura que va a abrir esa década, encontrarán formas diferentes para la expresión de las complejas psicologías. La palabra omnipresente y devoradora de Mankiewicz será sustituida en las obras de Bresson o de Antonioni por el papel acordado a los silencios. Es el comportamiento antes que su concreción verbal el que explicará a los seres. - "Expresar su inexpressión" como afirma Max von Sydow de su personaje en "Pasión" de Bergman será el reto de la nueva generación de cineastas. La obra de Mankiewicz, moderna por tantos conceptos, por su reivindicación del autor y de la palabra va a suponer el fin brillante de una época que se abre hacia una nueva concepción del cine. La máxima expresión de la herencia teatral del cine que representa "All About Eve" será pronto sustituida por una concepción más próxima a la palabra del novelista que a -

la del dramaturgo. La era del "cine-teatro" ha muerto, comienza la era del "cine-novela". (21)

#### XV.4 Una nueva escritura fílmica

Los nuevos modos de concebir el relato suelen asociarse a una profunda transformación de las prácticas de escritura que analizabamos en el capítulo anterior, relacionadas siempre en una engañosa tautología con los conceptos de composición en profundidad, profundidad de campo y plano secuencia.

Nuestro primer objetivo es reconstruir, a partir de estos conceptos tan mal discernidos, los instrumentos de análisis que permitan una aproximación eficaz.

De una forma tópica, "Cuidadano Kane" aparece como el espacio material de esa transformación y Welles como su autor.

De todos modos los peligros que encierra una absolutización exigen situar la obra en su contexto histórico y sin negarle su importancia capital, reducirla a sus exactas dimensiones. El estudio destinado al análisis de la nueva escritura está aún por hacerse y requeriría un larguísimo y vastísimo trabajo de rastreo de precedentes expresivos y de análisis de contribuciones fragmentarias que conducen a finales de la década de los treinta y principios de la siguiente al desarrollo de nuevos modos de entender la puesta en imágenes de un relato. La mejor contribución con la que contamos hasta la fecha sigue siendo la de Bazin y conviene recordar que se circunscribe fundamentalmente a dos artículos ("La Evolución del Lenguaje Cinematográfico" y "William Wyler o el Jansenista de la Puesta en Escena") y a breves epígrafes de sus monografías sobre directores. (22).

Pese a esta falta de un estudio específicamente centrado en la génesis y desarrollo de la nueva escritura, hay una serie de hechos expresivos en su fragmentariedad que sí parecen definitivamente establecidos.

En síntesis habría que comenzar estableciendo que la composición en profundidad no es un hecho inaugurado en las proximidades de la relación de Kane sino que de forma puntual puede rastrearse en la obra de los grandes realizadores del mu-

do. Baste recordar en "Avaricia" el plano reproducido en tantas historias del cine en que Mac baja la escalera apareciendo en -- primer plano y Trina permanece al fondo en el rellano. La relación de proporciones entre ambos términos anticipa los efectos -- visualmente sorprendentes de Kane.

De la misma manera hay que recordar que la exploración de la dimensión profunda del encuadre cinematográfico es un movimiento coincidente en el que desde luego Welles no se encuentra sólo. Recordemos a título de ejemplo la declaración realizada -- por Jean Renoir en 1.938, cerca de dos años antes de "Ciudadano Kane": *"Cuanto más avanzo en mi oficio más me siento inclinado a hacer una puesta en escena en profundidad con relación a la pantalla; y cuanto más lo hago más renuncio a las confrontaciones -- entre dos actores cuidadosamente colocados delante de la cámara como un fotógrafo"*. (23)

De otra parte, en el marco de la apertura que postulamos para la noción de autor habría que evaluar el papel del operador Gregg Toland, al que aún sin fundamentarse en una minuciosa investigación textual sobre las películas, se está de acuerdo en conceder un papel decisivo en lo que concierne a la génesis -- de los nuevos procedimientos, que comienzan a ensayarse tímidamente en fechas más tempranas que los grandes films de Welles y Wyler de los cuarenta a partir de "Cumbres Borrascosas" y sobre todo con "The Long Voyage Home" dirigida por Ford.

No deja de ser sintomático que el nexo de unión entre -- dos realizadores de tan diverso temperamento, sensibilidad y formación como Welles y Wyler sea precisamente Toland. Un estudio -- riguroso requeriría analizar cual era el status real del director de fotografía en el proceso de producción del film, qué autonomía se le concedía, cuales eran sus relaciones con el director. Los testimonios de Wyler y del propio Toland confirman un alto -- grado de participación del operador en la elaboración de la planificación. (24) Las relaciones entre Welles y Toland, peor conocidas, chocan para su análisis con el inconveniente de la desaparición de Toland y la exagerada egolatría de Welles, nada dispuesto a concesiones que pudiesen rebajar su propio mito perso--



nal. Lo prueba la declaración de doble sentido que hizo Welles - sobre Toland: "Tuve la suerte de contar con el verdadero genio - de mi fotógrafo y no sólo eso, sino el hecho de que él, como todos los que son maestros en su oficio, me dijo desde el principio que no había nada en el trabajo de cámaras que cualquier persona inteligente no pudiera aprender en medio día. Y tenía razón" (25).

Por último, en apoyo de la reivindicación del papel del operador en la génesis de la nueva escritura permitasenos citar el agudo testimonio de Stanley Cortez:

"Existen directores de fotografía que son artesanos dotados, pero hay también un grupo de operadores de gran fuerza creadora, hombres que han elaborado una filosofía de la cámara y de la fotografía. Gregg Toland por ejemplo. Gregg y yo éramos íntimos amigos. Iniciamos un cierto concepto de la fotografía hace tiempo que denominamos profundidad de campo o fotografía a foco. Y había otro muy bueno, Arthur Miller, que luego se retiró. Pero he aquí lo curioso. Sin conocernos, cada uno de nosotros seguía la misma orientación. Nuestras ideas estaban en función de lo que ocurría en el mundo e intentamos interpretar esta conciencia a través de nuestro trabajo. Fuimos la transición de una visión romántica a un enfoque más realista del mundo. La profundidad de campo que practicamos hacía las cosas más claras y reales de lo que eran antes. Por aquella época el mundo se movía hacia la guerra. Este -- era el punto fundamental. Convirtió el periodo romántico en una reliquia del pasado. El mundo estaba cambiando y la fotografía cambió con él". (26)

De otra parte conviene tener presente hasta qué punto la evolución expresiva del cine depende en mayor medida que en otras artes del progreso tecnológico. En efecto la investigación

de la profundidad de campo hubiese sido impensable sin la contribución técnica de diversos elementos esenciales: el desarrollo de los grandes angulares (concretamente el 24 mm, aunque a partir de "Sed de Mal" se generalizará en la obra de Welles el uso del 18'5 mm.), el tratamiento antireflectante de los objetivos, la novedad del empleo del negativo Eastman Plus X y la utilización de proyectores de arco voltaico cuya alta capacidad luminica permitía la fuerte diafragmación capaz de suministrarnos la máxima profundidad de campo. (27)

La ampliación de las posibilidades de significación -- del encuadre aportada por la profundidad de campo no hubiese pasado de ser un enriquecimiento limitado al desarrollo expresivo del encuadre cinematográfico si no hubiese aportado elementos -- suficientes para ir definiéndose como una posibilidad de escritura alternativa al desglose tradicional.

Me explico: el famoso plano del suicidio de Susan (el vaso envenenado, Susan jadeante, la puerta al fondo cerrada por donde acabará penetrando Kane) hubiese requerido, antes de Welles, un montaje de planos que hubiese reconstruido en continuidad los resultados de una fragmentación del espacio que nos hubiese dado sucesivamente, en el más elemental de los desarrollos (sin recurrir a las posibilidades dramáticas de la iteración de planos), un primer plano del vaso, un plano medio de Susan, un plano general de la puerta cerrada y golpeada.

La condensación de estos tres planos de realidad sobre el eje perpendicular hace superfluo el desglose e inicia la vía que conduce al plano secuencia.

De todos modos cometeríamos un error si identificásemos profundidad de campo y plano-secuencia. No cabe duda que el desarrollo de las técnicas de composición en profundidad está -- en el origen genético del plano secuencia, pero una vez vencida la inercia que conducía a concebir el trabajo de puesta en escena sobre la base de la fragmentación espacial, no se crea la -- obligatoriedad de construir el nuevo espacio homogéneo sobre la necesaria utilización del recurso. Recordemos la famosa escena de la conversación en la cocina entre la tía Fanny y Georgie en

"The Magnificent Ambersons" en que pese a que el campo iluminado es profundo y a que las entradas del tío Jack se producen desde el fondo, la mayor parte de la escena transcurre en un eje paralelo al del cuadro.

La comparación entre esta película y "Ciudadano Kane" es muy expresiva del proceso que conduce a la afirmación de la nueva escritura fílmica. Nos hallamos ante dos películas espectacularmente opuestas. Lo que es norma en una es excepción en la otra y viceversa.

"Citizen Kane" es una película construida sobre el montaje, con un ritmo feroz de acontecimientos. La composición en profundidad es, en la mayoría de los casos, un desarrollo plástico, no exento de consecuencias sobre la duración de los planos, a partir de la ley que exige que cuanto mayor es el contenido informativo más largo debe ser el tiempo dejado al espectador para percibirlo. Pero en la mayor parte de los casos la audacia de encuadres en profundidad como el de la despedida de Kane del Inquirer justo antes de su partida hacia Europa, o el plano de Gettys espectador del mitin del Madison Square Garden, se integran en un abundante desglose de extraordinaria riqueza de planos.

Son muy pocas las secuencias que nos dan la medida de la transformación de la escritura. Una rápida visión recordaría fundamentalmente cuatro: La conversación Kane-Leland en el Inquirer, la discusión con Matisti sobre las dotes artísticas de Mrs. Kane, el intento de suicidio de Susan y el destrozo del cuarto de esta tras su abandono de Xanadu (aunque en este caso una visión detallada demuestra que se trata de dos encuadres de tamaño ligeramente diferente, lo que no es obstáculo para revelar una tendencia manifiesta a la unidad espacial sin fractura).

Pero bastan estas secuencias para darnos la medida de las nuevas posibilidades de escritura: La iluminación por campos de luz del Inquirer, la imagen fuera de foco de las piernas de Kane en primer término suponen una violentación de las convenciones expresivas que adquiere en su excepcionalidad el rango de una nueva ejemplaridad.

De otra parte, no sólo hay que valorar estos segmentos en su aislamiento, sino su inserción discursiva, abierta como es

el caso del suicidio de Susan a un contraste de ritmos de alta - significación expresiva.

Lo que en Kane es excepción en Ambersons es norma. Lo - expresaba admirablemente Francois Truffaut en el curso de una re flexión cargada de resonancias:

*"Si Flaubert relela cada año el Quijote ¿por qué - no hemos de revisar "Los Ambersons" cada vez que sea posible? Menos de doscientos planos para con tar esa historia que se desarrolla a lo largo de veinticinco años. Esta película está hecha vio-- lentamente en contra de "Citizen Kane", casi co- mo por otro cineasta que detestara al primero y- quisiese darle una lección de modestia". (28)*

En efecto, de un film a otro median dos años de diferen- cia pero una profunda inversión estilística. La mayor parte de - las secuencias tienden a ser resueltas por un encuadre único ca- paz desde el exacto emplazamiento de la cámara y el medido rigor de su desplazamiento de darnos cuenta exacta de la escena sin ne- cesidad de recurrir al desglose.

Esa voluntad de no fragmentar el espacio revela una --- constelación de soluciones estilísticas diferentes para cada se- cuencia que pone en juego una concepción de la puesta en escena- realmente barroca en su compleja originalidad y de indiscutible- valor cinematográfico: Larguísima movimientos de cámara combina- dos con el movimiento de los actores nos darán la medida en su - mutua interrealación de esa planificación sin fragmentación. Re- cordemos por ejemplo, la conversación entre Georgie y Mrs. Par- kers en que la combinación del movimiento de los actores con el- movimiento del aparato nos suministra sucesivamente un primer -- plano, un plano medio, un plano americano, otro plano medio y un nuevo primer plano sin haber tenido que interrumpir la toma.

No obstante en ningún momento el criterio unificador de la puesta en escena se lleva a los extremos de un tour de force- expresivo: Cuando en el velatorio de Wilbur se hace necesario in sertar un primer plano se realiza sin más problemas. La entrevi sta Georgie-Eugene está resuelta en plano-contraplano y la confe-

si3n de ruina de Fanny Minafer introduce por montaje dos contrapicados de Georgie sin intentar forzarlos a partir de un movimiento de c3mara de dudosa efectividad. Todo el film est3 cuajado de estas excepciones que para nada empa3an una tendencia tan sistem3ticamente conjugada, al tiempo que abierto a un abanico realmente admirable de soluciones concretas que van desde el continuo movimiento de c3mara (en la secuencia de la visita a la f3brica con un primer t3rmino de obreros fuera de foco) a la inmovilidad del plano (recordemos no obstante que sim3trico, abierto y cerrado en la misma panor3mica) de la conversaci3n de la cocina.

Es precisamente esta secuencia la que se revela m3s cerca del empleo que de la nueva escritura har3 William Wyler que lejos del barroquismo y el gusto por la complejidad de Welles, tendr3 al m3ximo despojamiento que con raz3n mereci3, en el verbo preciso de Baz3n, la calificaci3n de "estilo sin estilo" y "perfecta neutralidad y transparencia de estilo" (equivalente al objetivismo que Gide y Martin du Gard reclamaban para el lenguaje novelasco). (29)

Lo cual no debe hacernos olvidar que nos hallamos ante una puesta en escena tan elaborada como la de Welles, de un esfuerzo de depuraci3n de lo accesorio, en aras de un desarrollo de los postulados realistas llevados hasta el l3mite. Lo cual no es obst3culo para que no se integre con el desglose, utilizando por ejemplo un plano de Wilma detr3s del plano en que Homer deja caer el vaso, particularizando los encuadres a trav3s de un c3rto travelling o utilizando el plano contraplano como en la conversaci3n en el bar entre Al y Fred.

Lo esencial sin embargo, pese a las diferencias entre el barroquismo de Welles y la neutralidad realista de Wyler es que nos encontramos ante una escritura plena de recursos innovadores que explora nuevas soluciones expresivas como reacci3n a la estabilizaci3n del desglose tradicional.

La posibilidad de integrar a los personajes en su decorado, de explorar nuevas formas de composici3n del encuadre recreadas a trav3s de las posibilidades de hacer durar el mismo, el valor durativo del tiempo no quebrado por el montaje, la posibili-

dad de aprovechar en toda su riqueza la interpretación (perjudicada por la fragmentación), la integración de los silencios y la -- percepción simultánea de las reacciones, la elaboración plástica del espacio a través de otros recursos que los de su fragmentación son sólo algunos de los más importantes efectos que por oposición a la planificación clásica nos permiten hablar de una nueva escritura, cuyo legado está lejos de agotarse en los años cuarenta.

No sólo por el desarrollo de la obra posterior de Welles (donde sería interesante llevar a cabo un trabajo exhaustivo que permitiera analizar su evolución), sino porque, como veremos, sus postulados, aunque bajo presupuestos diferentes, se continúan en el neorrealismo y en las nuevas escrituras que triunfan en los -- cincuenta. Más cerca de nosotros hay que dejar breve constancia de que el plano secuencia ha sido una de las constantes de exploración de las jóvenes generaciones de cineastas opuestas a las -- formas tradicionales de narración. Aportar aquí los nombres de Godard, Straub, Glauber Rocha o Andy Warhol o la contribución teórica de Pasolini "Discurso sobre el plano secuencia o el cine como-semiología de la realidad" (30) no es más que poner de manifiesto un interés que lejos de agotarse continúa proporcionando al cine desde hace cuarenta años una constelación de modos expresivos que enriquecen su desarrollo.

NOTAS AL CAPITULO XV

- (1) GEIST, K. : Pictures will talk. The Life and Films of Joseph L. Mankiewicz. New York. Scribner's. 1978
- (2) AAVV. The Art of Hollywood. London. Thames. 1.979
- (3) KAE, P. : La creación de Kane. pp.9-186 de el Libro de "El Ciudadano". - Buenos Aires. Eds. de la Flor. 1.976
- (4) BAQUERO GOYANES. :Estructuras de la novela actual. Barcelona. Planeta. 1.970. p.172
- (5) Vid. BUACHE, F. : Erich von Stroheim
- (6) BAQUERO GOYANES, M. : Op. cit. p.183
- (7) SARTRE, J.P. : "Temas de cine" nº 24-25 sept-dic. 1962 p.12
- (8) KAE, P. : Op. cit. p. 125
- (9) Idem
- (10) BORGES, J.L. en "Temas de Cine". nº cit. p. 13
- (11) Idem, ibidem
- (12) BOGDANOVICH, P. : John Ford. 1971. p. 38
- (13) KAE, P. : Op. cit. p. 98 y 118-19
- (14) Idem. p.98
- (15) SKLOVSKI. Eisenstein. Op. cit. p. 124-25
- (16) MANKIEWICZ. Entrevista con Charles Tesson. All about Mankiewicz. Cahiers du cinema. nº 316. Oct. 1980 pp.41-44; p.43
- (17) BARTHES en AAVV. Comunicación nº1. Op. cit. p. 176
- (17 bis) MANKIEWICZ, Entrevista de José Ruiz. Casablanca. nº 14. Feb. 1982. pp.32, 38. p. 38
- (18) Cit. por ARISTARCO, G. : Op. cit. p. 192
- (19) GEIST, K. : Op. cit. p. 164
- (20) Idem. p. 164
- (21) Vid. LEPROHON, P. : Historia del cine. Madrid. Rialp. 1.968. p. 321 y 333

## XVI) EL NEORREALISMO Y EL DESARROLLO DE LAS ESCRITURAS

### XVI.1 El realismo italiano de posguerra

Al abordar la crisis de los modelos clásicos de la narración fílmica se hace necesario entenderla como un largo proceso. De lo contrario correría el riesgo de estancarse en un análisis idealista que tienda a contemplar la historia como una sucesión sin leyes de evolución de poderosas personalidades y obras características.

Y sin embargo ese proceso debe remontarse en primera instancia a "Ciudadano Kane" que de acuerdo con Marie Claire Ropard traza una línea que va desde Kane a Hiroshima. (1) Pero esta línea se desarrolla a través de impredecibles senderos que en principio suponían el olvido e incluso el rechazo de la aportación que inaugura el film de Welles. Por eso en un afán de mantener la cronología del proceso habría que situarse en la inmediata posguerra europea, en la aparición del neorrealismo.

No resulta nada fácil hablar desde nuestra perspectiva actual del neorrealismo. En primer lugar porque el propio término y en definitiva la existencia de una escuela o un movimiento neorrealista han sido ya desde hace tiempo duramente contestados. Los propios directores y numerosos críticos ponían ya en duda su existencia en el momento mismo de su desarrollo. Andre Bazin por ejemplo se veía obligado a reconocer que *"hay tanta diferencia entre un Lattuada, un Visconti y un De Sica, como entre un Carné, un Renoir y un Becker"* (2) en una comparación que sin duda hubiese podido hacerse más extrema.

La dificultad viene aumentada por el flujo y reflujo de la moda cinematográfica que ha sepultado al neorrealismo e incluso al realismo crítico en el silencio de la historia, incluso en un país como España, donde el distanciamiento entre el cine y la realidad social, consecuencia de una situación histórica reciente, depositó sobre el realismo una enorme cantidad de esperanzas, energías y frustraciones que hoy parecen irremisiblemente lejanas.

Y sin embargo el realismo social italiano que siguió a -



la segunda guerra mundial tiene una importancia capital en la historia de la escritura cinematográfica. Sin pretensiones de definir una escuela, de acotar unos límites cronológicos, de admitir o excluir determinadas obras y autores o de señalar precedentes inmediatos (todo ello sería más bien tarea taxonómica de un historiador tradicional) no se puede negar una actitud común en cierto número de obras que se producen en Italia desde la inmediata liberación: "Roma Città Aperta", "Paisa", "La Terra Trema", "Non c'è Pace tra gli Ulivi", "Riso Amaro", "Caccia Tragica", "Il Sole Sorge Ancora"...

Entre ellas quizás sean las películas de Rossellini y de De Sica-Zavattini las que mejor ejemplifiquen esa profunda transformación de los modos de hacer cine que va a marcar decisivamente la conciencia cinematográfica a partir del final de la contienda mundial.

La fórmula zavattiniana por más que nunca realizada de los "ochenta minutos de la vida de un hombre en que no pasa nada" es expresiva de esta transformación. Supone al menos en su planteamiento un ataque frontal a la trama y como tal al carácter dramático del cine y a su manifiesta condición de espectáculo tal como la ha venido entendiendo el cine clásico. Supone un ataque contra las nociones de puesta en escena y montaje que la historia del cine había venido desarrollando hasta el momento.

Ya sabemos que la dialéctica espectáculo-registro no es nueva. En la joven aventura del arte joven aparece planteada desde sus comienzos en la oposición Lumiere-Melies y ya hemos visto cómo en un momento dado es la dimensión espectacular el punto de arranque fundamental del relato fílmico. Ahora, curiosamente, más de cuarenta años después, se reivindica simbólicamente la herencia desaprovechada de Lumiere como vía de progreso estético para el cine. En realidad la influencia de Lumiere no ha dejado de estar presente a través de un género de la importancia del documental. Nombres como Robert Flaherty, Joris Ivens, John Grierson, Paul Strand, Walter Ruttmann y los primeros films de Schoedsack y Cooper han contribuido a que el cine sea un arte por lo menos tanto como los grandes directores, actores y técnicos del film de ficción. Sólo el desarrollo antropofágico del cine argumental ha-

hecho que momentáneamente, en este trabajo, renunciemos a ocuparnos de él, aplazando para otra investigación los apasionantes problemas de contaminación del mero registro por la necesidad de la intriga y el empleo de la lección del desglose clásico. Obras como "Hombres de Arán" o "Redes" se encuentran ya en el camino que trazará el neorrealismo y que definirá como una de sus más caras aspiraciones: la necesidad de operar una síntesis entre documental y film de ficción, de borrar las fronteras entre el registro espontáneo y la puesta en escena. Tendencia desde el lado del documental que a su vez se cruza con el progreso de las corrientes realistas en el interior del cine narrativo que, si culmina en el neorrealismo, no permite olvidar obras de la importancia estética de "La Línea General" o "Que Viva Méjico" (de difícil clasificación en relación a los clásicos del documental reconstruido) o de "Las Uvas de la Ira" o, aunque sea posterior a la explosión neorrealista, "La Sal de la Tierra".

Sería ingenuo, por ello, limitar esta tradición al cinematógrafo cuando en definitiva entronca con una tradición mucho más amplia, común a todas las artes, pero, muy especialmente, referida a la novela. Para demostrarlo no hay sino recordar que una de las estrategias del cineasta neorrealista sugeridas por Zavattini, la de seguir a un hombre que camina por la calle, coincide exactamente con uno de los procedimientos que se atribuyen a Balzac y en general a buen número de novelistas naturalistas y realistas del pasado siglo. Y esta tradición se manifiesta muy claramente, por ejemplo, en la obra de Visconti, quien toma como punto de partida de sus argumentos a autores que van desde el naturalismo de Giovanni Verga ("I Malavoglia") hasta el behaviorismo de la novela negra de Cain ("El Cartero Llama Siempre Dos Veces") de donde sacará dos films de la importancia de "La Terra Trema" y "Osessione". Este paralelismo entre las técnicas cinematográficas y el objetivismo de la novela americana contemporánea, convertido en lugar común de la teoría del relato desde que Magny en 1.948 publicase "L'Age du Roman Americain", esta es la base de la afirmación de Bazin de que *"es en Italia donde se realiza, con toda naturalidad y con una facilidad que excluye toda idea de copia -- consciente y voluntaria, en guiones totalmente originales, el ci-*

ne de la literatura norteamericana" (4).

Al referirnos a esta relación entre el cine y la novela no podemos olvidar la existencia de una generación contemporánea de narradores italianos que frecuentemente ha sido colocada bajo el epígrafe de neorrealista: Vittorini, Pavese, Pratolini, Bulenchi, el primer Calvino, Jovine, Rea e incluso el Pasolini de los comienzos. Y en este estudio que aún está por hacerse, planteado en su enfoque más amplio, no debería descuidarse la relación entre el neorrealismo y el discurso periodístico como ya apuntaba Bazin (5).

El neorrealismo cinematográfico es un auténtico movimiento de frontera. De un lado supone la cima del realismo cinematográfico, el desarrollo de las premisas de aprehensión de la realidad, el grado máximo de ocultación de las instancias enunciatoras. De otro supone la posibilidad de una nueva concepción del relato, de una escritura diferente.

Para entenderlo hay que confrontar los rasgos fundamentales del relato clásico con los caracteres del neorrealismo. Lo esencial en cuanto al relato es la crisis de una concepción dramática del mismo, articulada en torno a una serie de cimas de intensidad creciente, a través de una sucesión de acontecimientos perfectamente encadenados conducentes en numerosos casos a un paroxismo (escena o escenas cumbres) seguido de un desenlace. A esta concepción el neorrealismo pretenderá oponer la accidentalidad de los acontecimientos, el equilibrio estructural de las escenas, la apariencia de una concatenación casual de los sucesos y su intercambiabilidad desde el punto de vista de la progresión de la intriga.

Desde el ángulo de la escritura se rechaza la noción de puesta en escena. La presencia de la cámara interpuesta entre la ficción filmada y el espectador se desvanece al máximo. Se busca (y felizmente se encuentra) una nueva naturalidad en el trabajo del actor (profesional o espontáneo) muy alejado de los códigos interpretativos que han dominado la tradición actoral del cine clásico americano. Se rechaza el montaje (llegando en ocasiones a una excepcional dilatación de la duración de los planos), se imperceptibiliza al máximo la sutura. Los movimientos de cámara se

vuelven excepcionales y su función se instrumentaliza (una panorámica descriptiva, el seguimiento de un personaje). La planificación se torna admirablemente sóbria; el punto de vista y el equilibrio plástico contribuyen a deshacer en su aparente casualidad la impresión de puesta en escena, al menos en los films de Rossellini y de De Sica (en los de Visconti o De Santis, en cambio, encontramos una manifiesta elaboración de la composición del encuadre, que en el caso de De Santis choca con el carácter conjunto).

La escenografía se integra en la nueva naturalidad: exteriores e interiores naturales dan la medida de una enorme simplicidad en que "los detalles verdaderos" contribuyen a crear una fuerte impresión de realidad. Desentona ligeramente en el conjunto el convencional clasicismo de la iluminación y el tradicionalismo romántico de la música que continua afirmando la fuerza del sistema tonal en el estilo de los "sonud-tracks" americanos (6). Elementos que sin embargo no logran impedir la homogeneidad esencial del conjunto fuertemente marcado por la aspiración ético-estética de una aprehensión verdadera de la realidad.

Una exacta matización de la aportación neorrealista, --- obliga a tener en cuenta el negativo de la estampa que acabamos de dibujar, sobre todo frente a los excesos de la crítica y al triunfalismo mistificador de sus teóricos que han forjado a partir de la exacerbación de estos conceptos, una visión del neorrealismo poco acorde con la realidad de sus prácticas. En este sentido hay que complementar, paso por paso la exactitud de algunas afirmaciones: El ataque a la ficción y la pretendida expresión de la cotidianeidad existencial, no evitan excesos que se sitúan muy próximos a la más genuina tradición del melodrama. La renuncia a la tensión dramática no impide, aunque sea larvadamente, la existencia de escenas de alta intensidad emotiva que destacan sobre la aparente uniformidad del conjunto. La puesta en escena existe y la espontaneidad es fruto en muchos casos de una cuidadosa elaboración de complejidad similar a la de cualquier film. Algunas de las obras maestras del neorrealismo tienen su base en auténticos guiones de hierro, sin ir más lejos "Ladrón de bicicletas" y "Umberto D". La pretendida extracción callejera de los actores neorrealistas es solo una verdad a medias: muchos de los protago-

nistas de estos films eran actores profesionales (o lo fueron a partir del primer film) y desde luego el doblaje de los actores -- espontáneos por profesionales fue la práctica corriente. El desglose, por más que sobrio no deja de responder a un acendrado clasicismo y el montaje se realiza de acuerdo con la convención naturalista del raccord. La planificación, por más que propenda a la larga duración de algunas tomas, apenas se diferencia cuantitativamente de la de cualquier film normal: comparense si no los -- 479 planos de "M" para una duración de 118 minutos y los 670 planos de "Roma Città Aperta" para una duración de 100 minutos. En definitiva, el film neorrealista puede ser enjuiciado desde los postulados tradicionales como un film de rigurosa estructura lineal (el recurso a la analepsis es poco frecuente), dotado de una fuerte tendencia a la contracción temporal, lo que apareja, en -- los casos en que esto se cumple, una disminución (que no una desaparición) de la importancia de la elipsis en la estructura dramática del film, muy próxima en numerosos a grados de máxima aproximación entre tiempo diegético y tiempo real.

¿Cual es entonces la aportación del neorrealismo y su -- transcendencia de cara al futuro? Lo nuevo es la liberación del -- lastre que una herencia retórica y estrechamente codificada oponían al flujo del relato y la transformación de las exigencias espectaculares del cine clásico que, como hemos analizado, se manifestaban en la distribución del flujo dramático a través de una -- puesta en escena de una enorme brillantez y una rigurosa precisión jalonada por una batería de retóricas que ya hemos descrito -- (planificación, composición de encuadre, dirección de actores, estilo epigramático de los diálogos, música). El neorrealismo se -- opone a todo ello, renunciando al efecto en aras de una concepción más libre (menos codificada) del flujo narrativo y de una escritura que en su deliberado despojamiento, nos aproxima a nuevas formas de aprehensión de la realidad y de expresión de la duración.

De esta forma el neorrealismo va a dar paso a la aparición de nuevas escrituras que, en parte liberadas de la tiranía -- espectacular y de la servidumbre de la intriga, abrirá la vía a -- la expresión de la subjetividad, aproximará el cine a la novela --

por encima del drama y sentará las bases para un análisis de lo cotidiano, para una mirada nueva sobre la vida, que utilizando la cámara como instrumento de análisis acercará el cine a los grandes problemas existenciales del hombre contemporáneo, que solo en contadas ocasiones habían asomado a la pantalla.

En este proceso de génesis el neorrealismo no es la única fuerza operante. Marie Claire Ropars ha estudiado la aportación de los films shakesperianos de Welles y de las trasposiciones de Bresson como *"intermediarios decisivos en la evolución cinematográfica del espectáculo hacia la escritura"* (7) en la medida en que sensibilizaron a la expresión cinematográfica al problema del punto de vista y de la "durée" y que contribuyeron a *"hacer de la palabra - un elemento nuevo de la expresión cinematográfica"*. (8) Al proceso contribuirá decisivamente la aportación escrita de Roger Leenhart, André Bazin, Robert Bresson y Alexandre Astruc (con su manifiesto de la "camara-stylo") que dotarán de raíces teóricas, de conciencia, a este cambio de sensibilidad.

Por último no debe ser minusvalorada la investigación individual aunque coincidente de determinados cineastas y en concreto de Carl Theodor Dreyer y de Roberto Rosellini.

La obra del danés Dreyer anticipó en muchos años la búsqueda de los cineastas contemporáneos. Hoy "La Pasión de Juana de Arco", "Dies Irae", "Ordet" y "Gertrud" se yerguen como un impresionante testimonio de coherencia ideológica, rigor estético y autonomía expresiva. Roberto Rosellini va a ser entre los autores neorrealistas el único que enlaza en su evolución con la nueva sensibilidad: De Sica-Zavattini, tras "Umberto D" inician una nueva trayectoria ambigua y desigual que no encuentra la fuerza de sus primeras obras y lo mismo puede decirse de De Santis. Visconti, en cambio, encuentra la salida personal al anquilosamiento del realismo a través de una orientación diametralmente opuesta a la que había guiado su aventura primera y se entrega a formas espectaculares que enlazan con la tradición nacional del melodrama y la opera a partir de "Senso". Rosellini en cambio, a través de "Stromboli, terra di dio", "Europa 51" y "Viaggio in Italia" es el único que se sitúa en la línea de progreso hacia una nueva concepción del cine que va a florecer a lo largo de los cincuenta: Nueva concepción

de la puesta en escena basada sobre la est-lización y la ausencia casi total de intriga (en el sentido convencional de la expresión) que le aproximan más al ensayo y al diario último que al drama, el tiempo y la duración como preocupaciones permanentes, tal como han expresado admirablemente a propósito de Europa y del Viaje de Bazin y Guarnier respectivamente (9). En la misma línea de profundización habría que situar algún Renoir posterior a 1.945 (en concreto "El Río") y sobre todo la obra de Mizoguchi que el desconocimiento y la persistencia de la occidentalización de cualquier visión histórica han impedido a menudo situar en relación a la obra de los grandes creadores europeos y americanos.

#### XVI. 2 El triunfo de las escrituras

La convergencia de estos hechos va a determinar, en el curso de la década de los cincuenta, el desarrollo de nuevas concepciones de la narración y la escritura fílmica. A partir de qué momento podamos hacerlo, si es que es determinable con precisión qué autores deben de ser incluidos en el interior de esta renovación, si se trata de una escritura diversificada en estilos o de varias escrituras, son problemas que un estudio monográfico deberá contribuir a despejar. Lo que en cualquier caso parece fuera de toda duda es que entre los nombres que han surgido a la luz a finales de la década anterior y que han consolidado su obra en la primera mitad de los cincuenta, existen, pese a las marcadas diferencias, trazos comunes que más allá de opciones estilísticas concretas, revelan concepciones, maneras de entender el vehículo expresivo, tomas de posición evidentemente unificadoras. Entre el sentido manifiestamente espectacular dramático y figurativo de Bergman, el respeto al desglose constructivo de Antonioni o la sobriedad antinaturalista de Bresson (por no hablar, por ejemplo de Buñuel) existen diferencias profundas que a mi juicio revelan no solo opciones estilísticas de una misma escritura, sino escrituras individuales progresivamente afirmadas en coherencia con una época que permite cada vez menos hablar de manifestaciones de carácter general en el sentido que lo son el arte cuatrocenista, la novela victoriana o el impresionismo y que camina hacia la afirmación exacerbada de lo individual inclasificable.

frente a la escuela, del estilo frente al movimiento. De ahí que me sienta más inclinado a hablar de escrituras que de escritura.

Pero al tiempo es evidente lo que de común hay entre to dos estos cineastas, que permite la globalización de su herencia caracterizada como una etapa nueva en la historia de la narra---ción cinematográfica. Desde su intuición analógica Pierre Leprohon acertaba a sintetizarlo en estos términos:

*"Con sus escenas bien dialogadas, sus frases 'de - autor', su perfecta estructura, sus decorados --- bien elegidos y en suma con su total maestría, la fórmula del cine-teatro está agotada ...*

*El periodo del cine 'hablado' toca a su fin. Cami-  
naremos hacia lo que se ha dado en llamar recien-  
temente 'cine-novela'. Esta tercera forma cono-  
ce-  
rá, sin duda, tantos errores y aciertos como las-  
precedentes. Pero gracias a ellos el cine seguirá  
viviendo". (10)*

Pero la analogía literaria no es en este caso un "tour-  
de force" para definir en términos familiares fenómenos nuevos -  
que no han encontrado aún su propio lenguaje. Este cine reivindica la aportación de la literatura en su búsqueda de una nueva es  
pecificidad. Aportación no solo superficialmente formal sino pro  
fundamente moral: Los cineastas reclaman la dignidad del autor -  
literario, la independencia expresiva y la capacidad experimenta-  
dora del escritor y utilizan esa privilegiada forma del espectá-  
culo de masas que es el cine para ahondar en los grandes ejes de  
reflexión que sacuden a la "intelligentia" europea de la posgue-  
rra. Opción moral que no está exenta de profundas significacio-  
nes formales que por primera vez desde el ocaso de las vanguar-  
dias europeas a finales de la tercera década del siglo, sitúan -  
al cine en un puesto avanzado de la expresión de la conciencia -  
contemporánea, a través de la búsqueda de nuevas maneras de dar-  
cuenta de un sentido diferente de la realidad para el que la es-  
tricta aplicación de la convención narrativa del relato clásico-  
cinematográfico resultaba notoriamente insuficiente. "Quiero con



tar historias diferentes con medios diferentes. Todo lo que se ha hecho, todo lo que yo he hecho hasta ahora ya no me interesa. Tal vez usted sienta lo mismo" confesaba Antonioni a Godard en el curso de una entrevista en 1.964. (11). De esta forma se acorta el crónico retraso del desarrollo narrativo del cine con respecto, - en concreto a la literatura. A su manera lo expresaba Alberto Moravia: "Antonioni es uno de los pocos autores cuyos films puestos en prosa no harían el ridículo comparados con los productos más elaborados de la literatura narrativa moderna" afirmación que sin duda debería extenderse a Bergman y a Bresson por no citar otros nombres.

¿Qué trazos son comunes a las nuevas escrituras?. En primer lugar la subjetivización de la visión. Subjetivización que habría que entender en un doble sentido: subjetivización de la visión del cineasta en relación a la historia que narra y subjetivización del conflicto, explícita a través del paso interior del personaje, del dominio de la introspección psicológica. El drama no lo crean como en el cine clásico, o incluso en el neorrealismo, los acontecimientos. El dominio de la acción, la primacía del hecho no constituyen ya la justificación del relato. Es su reflejo en el sujeto quien da coherencia al discurso fílmico. El conflicto se desarrolla en el interior, se desenvuelve más allá de la cadena de situaciones de forma subterránea, invisible. "Que los sentimientos causen los acontecimientos y no a la inversa", expresa Bresson en su eficaz estilo sentencioso. (13)

Como consecuencia de esta inversión expresiva, entra en crisis el argumento. La valoración del hecho mínimo, la "trivial-aventura cotidiana", "la batalla contra lo excepcional" y demás postulados zavattinianos alcanzan así un grado de realización supremo, aunque en un sentido muy diferente a como los concebía el objetivismo neorrealista. Cambia también el papel concedido a la palabra, a la expresión verbal de los personajes, a los diálogos. Todo un estilo de réplicas brillantes, de fuerte coloración expresiva, de sutil inteligencia, cuando no de fina ironía o eficaz comicidad que había sido la aportación de dos generaciones de comediógrafos y guionistas americanos, entra en crisis. El verbo se hace más opaco, hermético, exacta traducción de la indigencia psi

cológica de los personajes. Pero ello no supone un eclipsamiento - del poder de la palabra en la obra cinematográfica. Probablemente - jamás ha habido un momento en la historia del cine en que haya sido más necesario escuchar. Pero el nuevo papel concedido a la palabra supone un nuevo equilibrio en el conjunto de la obra cinematográfica. La palabra no suplanta a la imagen como la imagen no suplanta a la palabra. Los contenidos sonoros acceden a un status -- nuevo, en pie de igualdad con las imágenes, "un sonido no debe acudir nunca en auxilio de una imagen, ni una imagen en auxilio de un sonido", "lo que está destinado al ojo no debe de repetir lo que se destina al oído", no se cansará de repetir Bresson, quien por - otra parte había dejado clara su posición al afirmar que "el cinematógrafo es una escritura con imágenes en movimiento y con sonidos" (14) De esta nueva situación es capaz de nacer una nueva especificidad, tan alejada del reinado absoluto de la imagen como de - los excesos teatralizadores, un arte auténticamente audiovisual. - En los nuevos dominios de la introspección, la palabra es uno más - entre los elementos capaces de suministrar la expresión del personaje: el gesto, la expresión del rostro, la mirada, la reacción, - serán elementos capitales que suministrarán a la obra toda su densidad psicológica.

En "All About Eve" era la palabra la que proporcionaba al drama su madurez psicológica, la que se encargaba de dar consistencia, definición y diferencia a los personajes, la que suministraba verosimilitud y altura intelectual. En el nuevo cine del que hablamos, Antonioni parece responder directamente a Mankiewicz cuando - dice: "Creo que es mucho más cinematográfico intentar expresar los pensamientos de un personaje mostrando sus reacciones, sean cuales sean, que encerrarlas en una réplica, o sea, recurriendo prácticamente a una explicación". (15).

Ropars ha sintetizado admirablemente los caminos por los cuales la palabra llega a ser un elemento nuevo de la expresión cinematográfica, esencial en el desarrollo de una escritura: la interiorización del discurso, el desfase entre palabra e imagen y sobre todo el redescubrimiento del silencio. (16). Silencio que permite escrutar el comportamiento sin el estorbo distractivo del habla, que saturando la capacidad perceptiva, impide la aprehensión-

de la imagen. Silencio, también, que define muchas veces el tiempo muerto, creando así la expresión de una nueva temporalidad, el sentido de una duración y a su través, el ritmo y el espacio de una nueva escritura que como veíamos al analizar el cine clásico-sonoro, estaba muy en función de los diálogos. Con razón podía subrayar Bresson que *"el cine sonoro ha inventado el silencio"* -- (17).

En definitiva estamos en los umbrales de una nueva verosimilitud que busca aproximarse, en su convención, al espesor y a la cadencia de la cotidianeidad, donde la trascendencia y la profundidad son, al menos en los films de Bresson y de Antonioni, consecuencia de la conducta de los personajes antes que de su explicitación verbal en bien pergeñadas declaraciones de principios.

Si la subjetivización del discurso fílmico, el paso al interior del personaje es un elemento fundamental en el trabajo textual de los nuevos autores, la preocupación por la temporalidad del relato no podía ir a la zaga. Como ha dicho Marie Claire Ropars en una frase que no nos casaremos de repetir *"no es asombroso que todos los cineastas escritores desde el Welles de 'Citizen Kane' hasta el Resnais de 'Hiroshima' hayan inventado su lenguaje en el curso de una reflexión sobre el tiempo considerado como tema tanto como materia de la obra"* (18).

No obstante, esta reflexión va a tener un sentido diferente a la de "Ciudadano Kane", operando en cambio por la vía de la antiespectacularidad, con excepción de las obras del primer Bergman donde el "flash-back" va a ser un elemento de frecuente utilización que culminará en el ataque a la convención que se produce, tras los pasos de "Froken Julie" de Sjöberg, en "Fresas Salvajes". El sentido del tiempo va a ser el sentido de la "durée", el tiempo del relato. Como ha dicho Ropars a quien seguimos muy de cerca en todo este epígrafe:

*"A los ojos del espectador el tiempo es percibido como vivido en la medida en que la representación cesa de ser el soporte de una acción inmediatamente interpretable: entonces aparecen a través de la revelación de las cosas en curso de hacerse, por los actos que se prolongan en situaciones o los mo*

*vimientos interiores que no desembocan en actos, - las diversas maneras que tiene el tiempo de pasar sobre los seres según las diversas maneras que - tienen los seres de pasar sobre el tiempo" (19).*

Concepción del tiempo que va a sustanciarse en la escritura, en la medida en que va a atacar directamente los trazos de finitorios del relato clásico, convertidos a través de una generalización abusiva en caracteres esenciales del modo de narración cinematográfico: agilidad narrativa, concentración dramática de los acontecimientos, eliptización de los tiempos muertos, reducción de la intriga al esqueleto de la acción y del diálogo que en definitiva se traducían en la existencia de un ritmo narrativo en buena medida soportado por la agilidad de la planificación, por la intensidad en la fragmentación del espacio unitario de la secuencia y por el ritmo que imprimía el montaje, base desde los tiempos de Griffith de la especificidad de la escritura fílmica.

La atención a nuevos problemas, la expresión de la nueva concepción del tiempo, la búsqueda introspectiva del gesto y la mirada, la valoración de un silencio, la acción interior, el movimiento apenas perceptible, exigirán los que Marie Claire Ropars ha designado eficazmente como vuelta al plano (20). El plano, la toma en continuidad, la cámara inmóvil en su posibilidad de alargarse cuanto sea necesario es el elemento básico de la nueva arquitectura, al tiempo que proporciona una libertad que facilita la expresión de las nuevas urgencias, sin necesidad de verse atrapadas por la exigencia más o menos consuetudinariamente codificada de la convención expresiva que impone la variación frecuente del punto de vista. Evidentemente la vuelta al plano entronca con la apuntada negación del montaje que suponían en el interior del desglose clásico las técnicas de la composición en profundidad desarrolladas por Welles, Wyler, Renoir y Toland, pero su sentido es opuesto: Allí se ponía de manifiesto una nueva espectacularidad y en especial en el caso de Welles, un barroquismo plástico y dramático muy superior al proporcionado por la fragmentación. Más directamente lo que está en la raíz en la nue

va escritura es la experiencia desdramatizadora del neorrealismo, aunque las nuevas exigencias expresivas llevarán más lejos la dilatación durativa de la toma.

Pero debe quedar bien claro que tampoco esta generación de directores puede rechazar la herencia de Griffith y del relato clásico; en definitiva las raíces mismas de la autonomía expresiva del cine. En Bergman la construcción es, al menos hasta "Como en un Espejo", barroca y espectacular. Antonioni sigue basando su escritura en el desglose y el mantenimiento de la continuidad. Es Bresson quien irá más lejos en su ataque al engaño perceptivo del *raccord*, pero su alejamiento de la realidad no quebrará las bases de la herencia clásica, fundamentalmente respetuosa con lo estrictamente esencial de la lección de la historia y no exenta en cualquier caso, por ejemplo en "Pickpocket", de expresiones rítmicas que revelan una sabia capacidad para el montaje en su connotación vulgar más eisensteniana.

Sería difícil ir más allá sin entrar en un análisis detallado de la obra de los realizadores que hemos agrupado bajo estas determinaciones de carácter general, lo cual evidentemente se apartaría de la homogeneidad exigible a este trabajo para entrar en el campo, sin duda necesario, de los estudios monográficos.

Revelada la esencial comunidad de su búsqueda expresiva hay que dejar constancia, aunque sea sumaria, de la diferencia de las profundas divergencias que bifurcan sus modos de concebir el cine: En definitiva es grande la distancia entre el ascetismo bressoniano, afanoso de depurar todo aquello que considera innecesario para la expresión estilizando al máximo los elementos dramáticos y, por ejemplo, la práctica textual de Bergman mucho más ligada a la esencia del drama (consecuencia de una excepcional actividad teatral) aunque sea a través de la tradición nacional del Teatro de Cámara que el propio Stundberg había definido en 1.908 en las siguientes palabras: *"Este género de teatro lleva en el drama la misma idea que la música de cámara: un carácter íntimo del espectáculo, significación concreta del tema y una ejecución rigurosa"*. Definición que por otra parte cuadra mejor al Bergman de los años sesenta, el de "Como en un espejo", "Los Comulgantes" y "El Silencio" que al Bergman de los cincuenta. Este será precisamen-

te uno de los grandes problemas con los que la teoría cinematográfica habrá de enfrentarse a partir de los años cincuenta: Como consecuencia de los márgenes de libertad expresiva alcanzada por algunos realizadores cinematográficos, se quebrara la uniformidad, más o menos general no exenta incluso de profunda evolución y de marcada versatilidad, que permitía abarcar en una mirada unificadora a la mayor parte de los grandes creadores cinematográficos. (21) A partir de ahora y en una evolución que todavía continua no podremos hablar de un Bergman, sino de varios -- Bergman, como hay varios Losey, varios Fellini, y desde luego varios Godard.

En suma y volviendo a esta etapa de la narración fílmica que hemos caracterizado bajo el epígrafe del triunfo de las escrituras podemos sintetizar lo esencial de su aportación en la sensibilización a los problemas de la duración y en la subjetivización de la expresión que acentuando el proceso de desdramatización que inaugurara en la década anterior el neorrealismo y desplazando el interés de la visión desde el acontecimiento al personaje, transformarán de forma sustancial la escritura, aunque -- dejen en pie los cimientos de la narración y la escritura clásica.

Serán los cineastas de la generación posterior (y en algún caso de esta) los encargados de atacar estos cimientos, de desmantelar las bases del clasicismo cinematográfico..

NOTAS AL CAPITULO XVI

- (1) ROPARS, M. C. : De la littérature au cinéma, Paris. Armand Colin. 1970
- (2) BAZIN, A. : Qué es el cine? Madrid. Rialp. 1966. p. 494
- (3) Cit. por ARISTARCO, G. : Historia de las teorías... Op. cit. p. 26
- (4) BAZIN, A. : Op. cit. p. 462
- (5) Idem. p. 455
- (6) Idem. COMUZIO, E. : Colonna Sonora. Milano. Il Formichiere. 1980
- (7) ROPARS, M. C. : Op. cit. pa. 85
- (8) Idem. p. 104
- (9) BAZIN, A. : Op. cit. p. 523-526. GUARNER, J. L. Roberto Rossellini. Barcelona. Fundamentos. 1972. pp. 89-98
- (10) LEPROHON, P. : Historia del cine. Madrid. Rialp. 1968. p. 333
- (11) ANTONIONI. AAVV Entrevistas con directores de cine. Madrid. Emesa. 1969. p. 23
- (12) Cit. por GUBERN, R. : "Crisis de una moral y renacimiento de un arte" pp. 7-15  
En ANTONIONI M. La aventura. Barcelona. Ayma. 1964
- (13) BRESSION, R. : Notas sobre el cinematógrafo. Mexico. Era. 1979. p. 34
- (14) Idem. pp. 57-56 y 12
- (15) Cit. por GUBERN, R. : Op. cit. pp. 13-14
- (16) ROPARS, M. C. : Op. cit. p. 104
- (17) BRESSION, R. : Op. cit. p. 43

## XVII LA RUPTURA CON LA TRADICIÓN NARRATIVA

"La puesta en escena no existe"

Alexandre Astruc.

"No mirar al aparato (falso; sin ninguna importancia). La dirección de las miradas (falso; -- sin ninguna importancia). Cuando se sale por un lado hay que entrar por el otro (falso; sin ninguna importancia)"

Jean Cocteau.

"...no es asombroso que todos los cineastas escritores desde el Welles de 'Citizen Kane' hasta el Resnais de Hiroshima, hayan inventado su lenguaje en el curso de una reflexión sobre el tiempo, considerado tanto como tema como materia de la obra"

Marie-Claire Ropars.

"... Hiroshima responde; cerca de veinte años -- después de 'Citizen Kane' a la investigación -- que inauguraba y rechazaba a la vez Orson Welles: hacer expresar al cine, este arte del exterior, lo que pasa en el interior de los seres, -- y por ahí mismo adquirir las estructuras temporales características de la escritura literaria -- que puede, colocándose en el punto de vista de un personaje o por el exclusivo punto de vista de la narración, restituir la conciencia del -- tiempo en lo que ella ofrece de más a menudo y más inefable"

Marie-Claire Ropars.

"Por otra parte el cine mudo fue igualmente lejoso. Hemos perdido gran parte de las adquisiciones del mudo y sólo ahora comenzamos a redescubrirlo porque volvemos a la simplicidad y por--"



*que la influencia del cine sonoro, tal como ha sido hasta ahora, comienza a desaparecer ... A mi modo de ver el cine debe ser más poético y -- poético en el sentido más amplio y la poesía también debe ser ampliada".*

*Jean-Luc Godard.*

*"¿A qué se llama moderno en lo que respecta al relato?. Prefiero hablar de una mayor libertad".*

*Jean-Luc Godard.*

#### XVII.1 La escritura en libertad

La voluntad de abstraer, de generalizar, encierra riesgos que a veces amenazan con comprometer el resultado entero de una investigación dejando fuera lo particular, lo específico, lo concreto, lo diverso, edificando un conjunto falso incapaz de -- dar cuenta de esa múltiple riqueza desbordada.

El peligro se acentúa si tenemos en cuenta que la extrema disgregación del arte moderno (y del cine moderno, en particular) ha comprometido en buena medida los criterios unificadores que -- en otros periodos de la historia podemos aplicar a conjuntos de obras y de artistas marcados por un común hacer (lo que en ningún caso niega, conviene tenerlo presente, la afirmación de las peculiaridades del estilo).

Christian Metz ha mostrado en un trabajo importante, -- aunque no exento de injusticia y ocasional parcialidad, "El Cine Moderno y la Narratividad", la evidente mistificación sobre la -- que se ha construido la teoría del cine nuevo. (1)

Y sin embargo dado el carácter de nuestro trabajo resulta imposible evitar la necesidad de arriesgar una caracterización capaz de plasmar la aportación de conjunto del cine moderno más allá de la concreta atención a los textos. Un argumento poderoso obra en contra del poder mistificador de la caracterización: El hecho de que lo hagamos seguir de análisis concretos de los -- textos fílmicos que han marcado decisivamente la evolución del -- cine contemporáneo y que demostrarán hasta qué punto lo que para unos textos funciona en otros casos carece absolutamente de sen-

tido, limitando así el alcance de afirmaciones que en su desnuda idealidad podrían inducir a interpretaciones vacías de contenido.

De lo que tratamos es simplemente de caracterizar, en rápida síntesis, qué cosas deben ser colocadas en el activo del cine moderno, qué progresos, o mejor dicho, qué transformaciones con respecto a estados anteriores de la expresión fílmica, pueden darle adjudicados en conjunto. Ningún texto pues se adaptará de manera absoluta a este perfil. El avance, la renovación de los modos expresivos habrá que definirla a partir del conjunto, de la suma de las aportaciones individuales, fragmentarias e incluso contradictorias.

De forma global habrá que sintetizar el proceso en tres ordenes: la concepción del proceso de producción, el desarrollo de los métodos de trabajo y la transformación de las prácticas narrativas.

El primer aspecto, la concepción del proceso de producción viene intimamente marcado por el recurso a la noción de autor, edificada como ya hemos visto en el curso de una actividad crítica que trata de reivindicar el papel creativo del realizador, pero que encontrará una inmediata traducción en la práctica de las jóvenes generaciones de cineastas que se quieren asimismo autores de sus films, ampliando a los orígenes del relato la competencia del director y haciéndole ejercer un control sobre su obra, que influenciará decisivamente la práctica cinematográfica a partir de ese momento.

Esa reivindicación coincide con una nueva conciencia del oficio de cineasta que aunque también iniciada (Bresson, Bergman, Antonioni) en la generación anterior no hace sino ampliarse en el curso de las siguientes: El cineasta no es ya el artesano que trabaja en el interior de los mecanismos industriales y que como John Ford carece de la noción de estar haciendo algo importante. Es el hombre que asume su responsabilidad cultural, su transcendencia artística, que se sabe instalado en el seno de la historia de la cultura y lo que es más nuevo de la historia del cine. "Nosotros somos los primeros cineastas en saber que Griffith ha existido" podrá decir con razón Godard en una

afirmación, como todas las suyas, abierta a una amplia multiplicidad de lecturas.

En cualquier caso esta nueva conciencia supone un grado de máxima afirmación de una tendencia que ya era explícita en Welles y en Mankiewicz y que desarrollada en Europa durante la década siguiente, supone una transformación evidente de la concepción del cineasta con respecto al director americano. Concepción que reencuentra, en una similitud a la que desde ahora iremos extrayendo numerosos registros, la experiencia de la fecunda década de 1.920-30.

En el concreto desarrollo de los métodos de trabajo asistiremos también a profundos cambios, que a través de un zigzagueante avance, más sembrado de derrotas que de victorias, inciden siempre en el mismo objetivo: el control de la obra por parte del realizador, sus derechos como autor y la reivindicación de su libertad creadora. Reivindicación que en los casos más privilegiados conseguirá manifestarse a través de una práctica que ha sido considerada como signo distintivo de los nuevos tiempos y que modificará profundamente las concepciones que décadas de hábito industrial habían forjado sobre el proceso de producción de un film. Me refiero en concreto al valor concedido a la improvisación, que si en absoluto sirve para definir a autores como Resnais, sin embargo es parte esencial de la forma de trabajar de Fellini o de Godard. Improvisación que revela un concepto nuevo, más abierto, de la génesis del film al poner fin a prácticas anteriores (desde el "guión de hierro" de Pudovkin a la concepción puramente guionística de René Clair) y que es revelador de una actitud que trasciende el método para devenir ideología al tiempo que influye decisivamente la escritura.

En el orden del relato, el carácter de su propuesta narrativa y de sus formas de escritura no hace sino desarrollar la aportación de generaciones anteriores pero empujándola hasta un límite que hace explícita una evidente voluntad de ruptura con el pasado, que permite sentenciar la destrucción del edificio laboriosamente puesto en pie del relato clásico en aras de unos nuevos modos de narración que abandonando definitivamente la herencia decimonónica en la que el relato fílmico ha venido viviendo,

integran el cine a la vocación experimentadora e investigadora de los discursos artísticos contemporáneos, de los que evidentemente se nutre y a los que evidentemente nutre.

Es esa voluntad, culminando todo un largo proceso de busqueda iniciado en la década anterior, la que va a permitir al cine superar su atraso crónico, alineando su paso con las formas -- más avanzadas de la experimentación narrativa de nuestro siglo. - De esta manera se tiende un puente entre los nuevos cineastas y - aquellos otros que en la década de los veinte desarrollaron un -- combate excepcionalmente rico en proposiciones y resultados con-- tra la estabilización del relato clásico como forma hegemónica de la narración cinematográfica.

Al mismo tiempo, es la ruptura de los jóvenes cineastas- de los cincuenta (y en particular el ejemplo de la "nouvelle va-- gue") lo que servirá de punto de partida a uno de los impulsos -- transformadores de más amplia trascendencia que el relato y la escritura fílmica hayan conocido a lo largo de su historia.

Los nuevos modos de narración y escritura elaborados en-- tonces serán consecuencia de la reaccón en cadena de un amplio -- movimiento de "nuevos cines" que se traducirá en definitiva en la ampliación de las capacidades narrativas del cine y en una nota-- ble libertad de escritura que alcanzará incluso a las jóvenes ge-- neraciones de cineastas americanos. Sus últimas manifestaciones - no irán en la mayor parte de los casos más lejos que aquellas a - las que se refiere esta última parte de nuestro estudio.

Su alcance será muy variado: desde la asimilación super-- ficial que se limitará a remozar la fachada de estructuras narra-- tivas profundamente convencionales, hasta la asunción y desarro-- llo de sus más avanzadas propuestas. No obstante, su efecto glo-- bal transformará decisivamente el panorama de los modos narrati-- vos hasta el punto que no es exagerado decir que todavía hoy, cer-- ca de un cuarto de siglo después, vivimos dentro del alcance del-- proceso narrativo que se desarrolla a partir de la segunda mitad-- de la década de los cincuenta.

Lo esencial de esa contribución podrá comprenderse a par-- tir del análisis de los films que hemos tomado como base: "Hiro-- shima mon Amour", "Otto e Mezzo" y "Pierrot le Fou". En los tres-

casos se trata de películas que han modificado profundamente nuestra concepción del cine y después de las cuales puede afirmarse - que el cine jamás volverá a ser lo que era.

No obstante vale la pena intentar, aunque sea sintéticamente, una exposición global de los elementos que determinan la crisis del clasicismo cinematográfico.

El carácter experimentador del nuevo cine va a llevar su impulso transformador hasta los últimos reductos de la convención clásica. Sus fundamentos van a ser sistemáticamente cuestionados: su carácter, sus hábitos expositivos, sus prácticas de escrituras.

El afán desdramatizador que comenzaba en el neorrealismo va a alcanzar consecuencias imprevistas en la fabricación de las situaciones, en el desarrollo de la lógica dramática, en las precisas orientaciones dadas a la interpretación.

Las nociones de continuidad, las soluciones debilmente - codificadas sobre las que se había basado la escritura clásica, - van a ser sistemáticamente conculcadas o abandonadas: Raccord, -- puntuación, plano-contraplano (por no citar más que tres empleos - característicos) dejarán de ser apoyos básicos de la manera de -- contar. En su lugar la escritura se convertirá en interrogación, - en búsqueda, en duda sistemática, en una permanente inseguridad - que es sin embargo plenamente fecunda.

La impresión de realidad, origen y fundamento de prácticas de narración y escritura caerá bajo la transformación anticonvencional que legitima lo que el cine clásico había considerado - como error y que supone la renuncia al modo de representación que el cine comenzara a elaborar hace cincuenta años. El texto, así - desnudo de dispositivos de ocultación, mostrará su imperfección, - sus fracturas, poniendo al descubierto los mecanismos de su elaboración textual, revelando la existencia de instancias enunciadoras ante los ojos poco acostumbrados de los espectadores hasta en tonces hipnotizados por historias que parecían narrarse a sí mismas en las que llegabamos a olvidar la existencia de complejos -- procesos de fabricación entre la realidad y la diégesis.

Se hace explícita la presencia de alguien que cuenta, de una cámara que filma, de unos actores que interpretan, de un pro-

ceso de ulterior reconstrucción del material filmado. El espectador no puede ya instalarse confortablemente en el interior de la ficción y dejarse arrastrar por el torbellino de las imágenes. El sueño ha terminado.

Prácticas a menudo contradictorias van a comprometer el avance pacientemente elaborado de medio siglo de historia que hemos venido estudiando. Una extrema discontinuidad o una hipercontinuidad (sin más límites muchas veces que la admisión de la película en los chasis) explorarán esas dos dimensiones fundamentales de la expresión cinematográfica que son el espacio y el tiempo, reanudando así búsquedas interrumpidas (o limitadas por la tiranía de la intriga) que el cine había venido desarrollando a lo largo de su historia. No hay límites a la imaginación de los nuevos creadores: presente y pasado, memoria e imaginación se interpenetran, se contradicen los mecanismos lógico-temporales; se violan los más elementales dictados de nuestra experiencia perceptiva de la realidad; el espacio armónicamente compuesto es sometido a una revisión desconventionalizadora que hace tabla rasa de una experiencia muy anterior al cine (habría que remontarla a la plástica renacentista) en aras de una nueva esencialidad depurada que no teme la frontalidad, el vacío, la depuración ascética del espacio o la profunda distorsión perceptiva.

La herencia narrativa del diecinueve en cuyas coordenadas se ha venido desarrollando el relato, estalla. La tradición naturalista que el cine había recogido de la literatura es severamente desmontada. Si del cine-teatro habíamos pasado a la cine-novela (admitiendo la eficaz formulación de Leprohon) (2) el cine contemporáneo va a abandonar su pureza narrativa contaminándose de multitud de discursos nuevos, (algunos hijos de la modernidad: reportaje, entrevista), pero fundamentalmente abriéndose a nuevas formas de expresión: Así, del cine novela, del "cine de prosa" pasaremos al "cine de poesía" (3) y aún más, a un "cine-ensayo" (Ver XVII.4)

La discontinuidad narrativa deja de ser un obstáculo a la expresión de no importa qué tipo de contenidos: materiales -- brutos, rótulos, objetos, signos, se integrarán al discurso; La-

expresión de la subjetividad en sus formas más audazmente desarrolladas, el flujo de la conciencia, la expresión del pensamiento abstracto romperán el cerco que las mantenía aisladas de la comunicación cinematográfica, en los esquemas de un cine que está pensado tanto para la vista como para el oído y que busca integrar en su universo sonoro no sólo la palabra sino también el ruido (a través del sonido grabado directamente) en una voluntad omnicompreensiva que trasciende en ocasiones los límites de la narración en aras de un ensayo totalizador que si en apariencia se aleja de la realidad (en el sentido en que el naturalismo nos había hecho comprenderla), en su esencia la reencuentra más profundamente, -- más verdaderamente.

Se completa así esta exposición de los trazos fundamentales que caracterizan la aportación expresiva del cine contemporáneo a los modos de expresión cinematográficos. Pero una vez más es necesario insistir que la abstracción puede mistificar las aportaciones concretas (más fragmentarias, incluso contradictorias con la generalización). Dejemos pues hablar a los textos, para que sean ellos los que se encarguen de llenar de contenido estas palabras, ampliando o reduciendo el alcance de las afirmaciones vertidas.

#### XVII. 2: "Hiroshima Mon Amour"

En el desmantelamiento del edificio del relato clásico "Hirshima Mon Amour" juega un papel decisivo de ruptura. La convención naturalista en el cine sufre su primera gran derrota de los tiempos modernos. Fin del reinado de la intriga contada a la manera americana. Fin también de unos personajes a los que los nuevos directores europeos de la década habían vuelto más fieramente humanos.

"Hiroshima" es, antes que nada, un film sobre el tiempo. Recordemos de nuevo a Ropars (4). Pero un tiempo que no es el tiempo de Kane. Si el protagonista de Kane podía ser el tiempo, el de Hiroshima es la memoria, el tiempo a través y su contrapartida dialéctica: el olvido.

No se nos cuenta una historia en su laberintico fluir de entrecruzamientos. No se nos muestra el interior de unos personajes, la razón profunda de su conducta. El film no narra en el sentido que hemos venido dándole hasta ahora, ni introspecciona. Habla, analiza, discurre, en fin, sobre los seres y sobre los acontecimientos, sobre la memoria, sobre el olvido, la muerte, la locura, la crueldad inútil, el amor, la soledad.

A pesar de todo hay una trama. Hay dos personajes que se encuentran no sabemos cómo, que viven una historia ¿de amor? durante veinticuatro horas, que se encuentran y se desencuentran -- sin explicación en una ciudad de medio millón de habitantes y que finalmente no sabemos si se separan o deciden permanecer juntos. -- Hubo una historia de amor de ella durante la ocupación con un soldado alemán al que mataron y que la llevó al extrañamiento social y familiar y a la locura. No sabemos más y evidentemente hay muchas más cosas (buena parte de ellas se encuentran aparte del guión, en el trabajo de Marguerite Duras "Las Evidencias Nocturnas").

La situación que llevaba al espectador muy cerca de la omnisciencia capaz de colocar cada dato, de integrar cada nuevo factor, se ha perdido aquí por completo. No sabemos nada, somos incapaces de explicar el significado de algunas imágenes, sabemos incluso menos que los propios personajes: ¿de qué sótano habla el japonés cuando le pregunta si habría tenido frío si se hubiesen amado allí?. Es la evidencia de que la intriga se ha trabado fuera del alcance de nuestra mirada. Nosotros no somos capaces de -- asistir más que a algunos privilegiados momentos.

La noción de continuidad, el flujo homogéneo de la historia, el progreso de la ficción se ven seriamente comprometidos. -- El "récit premier", el presente, se configura como una serie -- abiertamente discontinua de momentos, marcados por bruscas elipsis, por fuertes saltos. No hay razón para el cambio, como no hay razón para la continuidad. Todo el film podía haber transcurrido en el mismo escenario, o al contrario haber acentuado más la atomización de las escenas, multiplicando las localizaciones. Es -- igual: el discurso, de la habitación a la ducha, del pasillo a la calle, de la casa al bar fluye con la misma ininterrumpida cohe-



rencia.

En el interior de las escenas, si es legítimo definirlas así, apoyandose en la unidad de lugar y la puntuación de los en-  
ca-  
denados, sí se ha mantenido la continuidad espacio-temporal con-  
vencional, el raccord, aunque el impulso de la propia escritura -  
por acosar un gesto o una mirada tienda ya a ponerlo en solfa (en  
la larga escena del bar y a la salida en el salto de noventa gra-  
dos del plano de perfil al frontal).

Entre estos fragmentos del presente se entreverá el pasa-  
do. Nunca en la Historia del Cine, el recuerdo, la memoria, han -  
sido más fiel y exactamente expresados. Desde este punto de vista  
es posible caracterizar un progreso en la exactitud psicológica -  
del film. El recuerdo es introducido sin puntuación, no como un -  
paréntesis de la misma estructura y coherencia dramática del pre-  
sente, sino irrumpiendo, instantáneo a veces, justificado por una  
analogía que lo desata otras, o discontinuo las más. En este caso  
lo hará en forma de una serie de imágenes extremadamente fragmen-  
tarias, de momentos genéricos amasados por la memoria en una imá-  
gen única o de instantes aparentemente insignificantes (una cani-  
ca, un gato) pero dotados en el contexto de una enorme trascenden-  
cia. De una imagen a otra, la cronología ha desaparecido: la muer-  
te del amante sucede en el film antes que "las bodas". Es la memo-  
ria la que compone el orden de ese otro relato y la palabra quien  
se encarga de dotarle de coherencia, de hilarlo, de volverlo com-  
prendible. Tal como sucede cuando narramos y a través de las pala-  
bras suscitamos imágenes de fuerza casi fotográfica. Pero la memo-  
ria no es sólo la memoria de acontecimientos, sino de escenarios-  
(paredes, Nevers), objetos (carretillas, conchas marinas), soni-  
dos (las campanas, la marselesesa), sensaciones (pies que caminan-  
ante la ventana, sabor a salitre de las paredes, cabellos que cre-  
cen).

Pasado y presente se funden así en un tiempo único, el -  
del film, inseparables. Las imágenes del recuerdo se suscitan, ya  
lo hemos dicho, a partir de la palabra. Pero hay pasado en las --  
palabras sin imágenes como hay imágenes que completan, que acla-  
ran, que reviven el sentido de las palabras, a traves de una va--

riada dialéctica de la que el film nos suministra buen número de modalidades. Es a veces la imagen del recuerdo la que saltará, la que en su fuerza de evocación se impondrá a las imágenes de realidad misma haciéndola desaparecer. Y que saltará sin que nuestro nivel de comprensión del relato sea capaz de asignarle de momento su lugar en la trama: es el caso de la vivencia del alemán muerto a partir de la imagen de japonés dormido.

En toda la estructuración del flujo de las imágenes del pasado la palabra tiene una importancia excepcional. Es la palabra la que da sentido al discurso de las imágenes, a la yuxtaposición de las imágenes documentales de la catástrofe de Hiroshima - vistas en el museo, igual que es la palabra la que vuelve interpretable el discurso de la memoria.

La función de la palabra en el cine de Resnais está extraordinariamente dilatada. Sobre ella se han vertido todo género de acusaciones, desde la de innecesaria redundancia con la imagen hasta la de literaria en exceso.

En efecto, se trata de una palabra literaria. Lo demuestra una simple revisión de los nombres a los que Alain Resnais ha encargado los guiones de sus películas: Marguerite Duras, Alain Robbe-Grillet, Jean Cayrol, Jorge Semprún y Jacques Stenberg, --- abriendo una fecunda vía de colaboración entre el cine y la literatura más estrictamente contemporánea (no olvidemos que los tres primeros entre los escritores citados pertenecen a la escuela de la mirada, al "nouveau roman"). Esta relación ha dado pie para -- vastísimas reflexiones sobre la relación cine y literatura que -- evidentemente habrá de prolongarse más allá de Resnais en la actividad como cineastas de Duras, Robbe-Grillet y Cayrol y en la labor de Semprún como guionista y documentalista.

Pero lo que resalta ante todo de esta actividad es que -- la palabra del escritor ha permanecido en los textos para el cine. Los escritores no se han adaptado (nadie se lo ha pedido) a la -- convención dramática apoyada en una especificidad diferente, sino que han creado una nueva convención en perfecta coherencia con su actividad textual, en trabajos de un evidente sesgo literario, -- que la labor de Resnais durante el rodaje y el montaje ha integrado en una concepción cinematográfica que en definitiva interpene-

tra narración literaria y narración cinematográfica. Muy diferente de lo que ocurría por ejemplo entre el Faulkner de "Sound and Fury" y el del film de Hawks "Land of Pharaons". Muy distinto -- también de lo que ocurrirá entre la obra literaria de Semprún y su colaboración con Resnais frente a su trabajo en ocasiones muy estimable junto a Costa Gavras, Losey y Granier Deferre donde -- las constantes de Semprún se pliegan a la tradición narrativa. -- Si las adaptaciones literarias de principio de los cincuenta habían aportado al cine la palabra del escritor, a partir de "Hiroshima Mon Amour" esta palabra, sin necesidad de trasposiciones, -- ni mediación alguna, va a tener oportunidad de brotar ampliando las posibilidades expresivas del arte cinematográfico..

De ahí que el papel jugado a este respecto por el film -- que analizamos vaya a ser decisivo. Se entierra toda una concepción del uso de la palabra que se hunde en los mismos orígenes -- del cine, en los intertítulos del llamado cine mudo, en los comienzos de la convención que buscó hacer del cine la cuna de la conquista de la realidad por el arte. El diálogo referencial, el verosímil mimético de más de medio siglo de historia cinematográfica se derrumba ante la escritura que Marguerite Duras pone en boca de los personajes.

Hay que acudir a los propios textos para darse cuenta: -- Hemos seleccionado tres momentos más o menos homogéneos, los --- tres hablan de lo mismo, para hacer entender la transformación. -- El primero pertenece a "Johnny: Guitar", el segundo a "La Aventura" el tercero es de "Hiroshima":

JOHNNY: Dime algo amable.

VIENNA: ¿A ti? ¿qué quieres oír?

JOHNNY: Dime una mentira. Dime que todos estos -- años me has esperado.

VIENNA: Todos estos años, te he esperado

JOHNNY: Dime que te habrías muerto si no hubieses -- venido.

VIENNA: Me habrías muerto si no hubieses venido.

JOHNNY: Dime que me amas siempre como yo te amo.

VIENNA: Te amo siempre como tu me amas.

JOHNNY: Gracias, muchas gracias.

(Johnny Guita. Guión de Phillip Yordan, -  
dirección Nicholas Ray)

ANNA: Yo en cambio creo que tendríamos que hablar  
¿U estás convencido de que tampoco nosotros  
nos comprenderemos?

SANDRO: ¡Tendremos tanto tiempo para hablar!. Nos  
vamos a casar. Más tiempo que eso.

ANNA: Casarnos en este caso no quiere decir nada.  
¿No estamos ya como casados?. Giulia y Cor-  
rado no están ya como casados.

SANDRO: Pero ¿para qué estar siempre discutiendo,  
gastando saliva? ... Las palabras, creeme  
Anna, cada vez valen para menos. Confun-  
den. Yo te quiero ¿No te basta?  
(Anna evita mirarle)

(L'Aventura. Guión de Michelangelo  
Antonioni, Elio Bartolini y Tonino  
Guerra)

ELLA: (...) Me gustas, que acontecimiento. Me gus-  
tas.

Que lentitud de pronto.

Que dulzura.

Tu no puedes saber

Me estás matando.

Eres mi vida.

Tengo tiempo de sobra

Te lo ruego.

Devorame.

Deformame hasta la fealdad

¿Por qué no tu?

¿Por qué no tu, en esta ciudad y en esta -  
noche tan semejante que se confunde con --

ellas?

Te lo ruego ...

("Hiroshima Mon Amour")

Los tres fragmentos ejemplifican la profunda transformación producida en la concepción de la expresión hablada en el cine y demuestran hasta qué punto el film de Resnais supone una ruptura con la realidad inmediata, un golpe de muerte al progreso de la mimesis.

La palabra en Hiroshima integra el alto valor de la escritura literaria, se abre a todo su despliegue de significaciones, de ritmos, a sus conquistas expresivas más recientes, sin importar su grado de vinculación con el trayecto del pensamiento o la convención dialogal en la comunicación cotidiana.

Los diálogos encierran una considerable riqueza, en cuanto que pueden poner en juego un grado de elaboración del lenguaje, una riqueza textual que normalmente ha estado vedada para el cine: La evocación del pasado en tiempo presente, el juego con los pronombres que permite hablar del alemán en segunda persona identificándolo con el japonés, no son más que dos ejemplos de utilización de los recursos del lenguaje que normalmente quedaban vedados al arte cinematográfico.

Libre de toda atadura referencial el tono puede variar, encarnándose en expresiones diversas de una enorme riqueza de registros. Algunas próximas de todos modos al coloquio ordinario:

EL: Era un hermoso día de verano en París, aquel día, he oído decir, ¿verdad?

ELLA: Hacía muy buen tiempo, sí

EL: ¿Qué edad tenías tú?

ELLA: Veinte años ¿y tú?

EL: Veintidos

ELLA: La misma edad ¿no?

EL: En realidad, sí

ELLA: ¿Qué haces tú, en la vida?

EL: Arquitectura. Y política también, además

En otras ocasiones se utilizan los modos de la expresión poética, en un tono del que el propio texto nos suministra la cla

ve, definiéndolo como recitativo:

EL: *Tu no has visto nada en Hiroshima. Nada.*

ELLA: *Lo he visto todo. Todo.*

ELLA: *Por ejemplo el hospital lo he visto. De eso estoy segura. Hay un hospital en Hiroshima. ¿Cómo iba a poder dejar de verlo?*

EL: *No has visto ningún hospital en Hiroshima. - No has visto nada en Hiroshima.*

El monólogo interior, al estilo del fragmento que reproducíamos al dar cuenta de los cambios en la función de la palabra ocupa en "Hiroshima Mon Amour" un papel importante, pero que no se diferencia esencialmente del papel acordado al diálogo.

Por último, si en "Hiroshima Mon Amour" reina la palabra no podemos olvidar el reinado compartido del silencio.

Si la elaboración literaria de la voz no resulta en absoluto discordante a pesar de nuestros hábitos cinematográficos se debe a su extremada coherencia con las imágenes. La mezcla de tiempos y niveles de realidad, la deconstrucción del soporte argumental y puesta en escena nos hacen ingresar en un universo -- propio, el del film, donde todo puede ser aceptado. Sobre esa -- misma base se construye la verosimilitud en el relato clásico cinematográfico aunque forzoso sea reconocer que, en este, la analogía con el normal discurrir de la vida facilitaba la plena -- asunción. Pero no conviene olvidar que en ambos casos estamos en presencia de convenciones fuertemente elaboradas. Con razón --- Alain Robbe-Grillet decía del segundo film de Resnais del cual -- era guionista: "Quienes critican 'El Año Pasado en Marienbad' -- por ser una obra 'tramada' son quienes aceptan como espontáneas -- las obras que respetan las reglas fijas de la trama, las recetas y las normas". (5).

Al nivel de la escritura fílmica se promueve, si no una ruptura tan espectacular como la que opera el desarrollo de la -- trama, si al menos los signos de un cambio evidente y radical: -- Se limita la tendencia a la multiplicación de los puntos de vista en el interior de una escena. Los planos suelen tener la duración de los largos parlamentos. El campo de las elecciones de es

cala aparece coherentemente circunscrito a los planos medios y primeros planos. La continuidad, ya lo dijimos, es deliberadamente tosca aunque respete lo esencial de la convención. Pero quizá el dato más importante a este respecto es la evitación del plano contraplano, uno de los estados de codificación más fuertemente arraigados en el relato clásico sonoro.

La ausencia de contraplanos lógicos, o su sistemática posibilidad de rehuirlos a través de planos en los que la posesión de la palabra ayuda a concentrar la atención sucesivamente en cada uno de los términos son junto a los largos travellings, hechos que ayudan a caracterizar la escritura del film.

Para terminar quisiera subrayar el carácter abierto de la obra, explícito por ejemplo en la existencia de réplicas facultativas en los diálogos y en la posibilidad, coherente con el tono de palabra, de asumirlas sucesivamente. Pero esta situación no es más que índice de una actitud general hacia el espectador que Resnais sintetizaba en los siguientes términos: *"Lo que he querido: realizar el equivalente de una lectura, dejar al espectador tanta libertad e imaginación como la que tiene un lector de novelas. Que alrededor de la imagen, detrás de la imagen e incluso en el interior de la imagen pueda dejar volar la imaginación, aún sucumbiendo a la fascinación de la pantalla"*. (6)

### XVII.3 "Otto e Mezzo"

Fellini, a quien la circunstancia de la cronología sitúa ahora entre Resnais y Godard pertenece sin embargo a una generación diferente. No se trata de un problema de edad, pues al fin y al cabo es prácticamente contemporáneo de Resnais. Ni siquiera de un problema de debut en la dirección cinematográfica (la obra documentalista de Resnais es contemporánea de la obra de ficción de Fellini) sino de un problema de trayectoria cultural, de raíces estéticas. Y es cierto, Fellini es entre otros cineastas que van a transformar radicalmente nuestra concepción del relato cinematográfico, el único que viene de más allá, culturalmente hablando: Ha hecho sus primeras armas como guionista-

en el neorrealismo y en su trayectoria como director ha contribuido a abrir una de las vías posibles de evolución de las fórmulas, en trance de agotamiento, del realismo social italiano de la posguerra. Frente a la homogeneidad de Resnais, cuyos cortometrajes primeros revelaban ya la obsesión del tiempo, y la memoria, la pasión en la búsqueda de una escritura nueva que cristalizaría en Hiroshima, no hace falta más que pasar revista a la obra de Fellini para darse cuenta de que estamos ante un camino, en términos de evolución estética, más largo, como lo prueba la distancia que media entre su colaboración en el guión de "Roma Città Aperta" -- (1.945), "La Strada" (1.954) y "Otto e Mezzo" (1.963).

"Otto e Mezzo" no es pues una obra prima de su realizador, no es como en el caso de Hiroshima o "A Bout de Souffle" el debut de sus realizadores en el largometraje de ficción, no cuenta con los presuntos beneficios de la juventud para consumir una ruptura de las tradiciones narrativas. Muy al contrario se trata de la obra de madurez de un realizador con toda una obra importante a sus espaldas y un prestigio definido frente a la opinión -- especializada y a la común, lo cual no hace sino acrecentar el valor de su propuesta.

Porque en efecto "Otto e Mezzo" es uno de esos films después de los cuales el cine no volverá a ser lo que era, una película que ha cambiado todo lo que entendíamos por cine y que si en ciertos aspectos se sitúa más cerca de la escritura tradicional -- de lo que lo están Hiroshima y Pierrot en otros en cambio va mucho más allá.

Los grandes ejes de cuestionamiento que posibilitan la transformación narrativa del cine contemporáneo (el punto de vista y la temporalidad) están presentes en "Ocho y Medio".

El foco es explícito. Como decía Borges de "Citizen Kane" se trata aquí también de *"la investigación del alma secreta de un hombre"* (7). El propio Fellini lo entiende así y lo proyecta como una constante genética que abarca su obra entera:

*"En el fondo estoy haciendo siempre el mismo film, hasta tal punto que lo que desata mi inspiración es que cada vez estoy contando la historia de ---"*



*unos personajes en busca de sí mismos, en busca de una más auténtica fuente de vida, de conducta, de comportamiento que les une más íntimamente a las verdaderas raíces de su individualidad" (8)*

También las categorías temporales y los niveles de realidad ocupan un papel decisivo en la organización del relato, en la búsqueda de autenticidad que constituye el verdadero tema del film. Pasado, presente y esa dimensión del futuro que son nuestros temores y nuestros deseos insatisfechos, entretienen su estructura. Lo recordado se une a lo vivido en estrecha fusión con lo imaginado y lo soñado. Esta imbricación evita, es lógico, a nivel de la escritura la existencia de cualquier delimitación de los niveles temporales, a diferencia de lo que ocurría en el relato clásico que ponía en juego un abanico limitado de recursos-códigos para hacerla explícita. La ausencia de signos de puntuación la hemos afrontado ya en *Hiroshima*. Su tradición la remonta el propio Resnais a "*Orphée*" (1.950) de Jean Cocteau en el momento en que Roger Blin declara ante el comisario de policía (9). - Su trascendencia está asegurada. No tarda en generalizarse al conjunto del cine a partir de la década de los sesenta convirtiéndose en una de esas marcas de reconocimiento que más inequívocamente caracterizan la "modernidad" de un film, incluso de aquellos más respetuosos con los modelos tradicionales.

Pero si en "*Hiroshima Mon Amour*" el juego se establecía básicamente entre dos niveles precisos (*Hiroshima* 1.957-Nevers - 1.944-45, presente-pasado) en el juego temporal de "*Ocho y Medio*" entran muchos más niveles de realidad y de tiempo. Si en *Hiroshima* la palabra y los elementos prefilmicos (escenario, indumentaria) denotaban unívocamente el salto temporal, en "*Ocho y Medio*" los signos que definen el estatuto diegético de los diversos niveles son mucho más difíciles de detectar, en algunas ocasiones casi imperceptibles y en otras sencillamente ausentes.

Varios discursos "dictan" en su encabalgamiento la estructura de "*Ocho y Medio*":

- El discurso de realidad, del presente que conduce, en definitiva al proceso de la narración

- El discurso del recuerdo, el pasado. Más elíptico, menos naturalista (recordemos la escena del castigo) pero cuyo estatuto está definido con claridad.
- El discurso onírico, el más fuertemente apartado de la convención realista tanto a través de su inverosimilitud como de la estilización de la puesta en escena.
- El discurso de la imaginación y del deseo, compuesto a su vez de discursos heterogéneos en su grado de proximidad a la convención aceptada como real. En algunos casos son menos reflejos de estilización en la escritura las que nos proporcionan la evidencia de un nivel de realidad diferente pese a su aparente continuidad con el discurso de la realidad (por ejemplo los brazos en cruz de Claudia mientras corre o la leve sobreexposición fotográfica). Sin embargo, en la mayoría de los casos, la clave no la encontraremos en los niveles de la expresión sino en el contenido: será el desvío con respecto al verosímil argumental lo que nos hará caer en la cuenta de que esa escena no corresponde a la realidad sino al deseo. Ningún problema en este sentido con respecto a la escena de la alquería de las mujeres, donde sobre el escenario del recuerdo infantil se materializa el deseo del adulto. (La violentación viene además suavizada -- por una transición igualmente imaginada, el diálogo entre mujer y amante que da pie a que se dispare la imaginación).

Entre otros casos (la primera aparición de Claudia, el diálogo afable entre Carla y Luisa) será un guiño al espectador, lo que como un conjuro mágico permitirá realizar la atribución: la posición de las gafas sobre la nariz de Guido o su plácido recostarse en la silla de la terraza, darán pie para comprender que vamos a ingresar en un nivel de realidad diferente. Pero en otros casos, a través del discurso inmediatamente presente y huido de las imágenes, el discernimiento se hará más difícil: el diálogo con el cardenal en las termas, la segunda aparición de Claudia. Y más aún en aquellas secuencias de estatuto problemático donde sin duda se mezcla lo temido y lo vivido, como en la conferencia de prensa o lo vivido y lo deseado como en la escena con Claudia en la placita renacentista.

"Ocho y Medio" manifiesta así la voluntad de abandonar - los límites de la realidad (o lo que hemos venido entendiendo por ella), de lo lógico, de lo explicable, de lo manifiesto, de lo objetivable para penetrar en el interior de un concepto de realidad más amplio, hecho no sólo de los datos exteriores inmediatamente perceptibles sino de la interioridad psíquica, a través de sus -- procesos oníricos, de su siempre operante memoria, de sus deseos o temores más concretamente imaginados a los que accedemos a través de una representación más o menos analógica.

Y en esa realidad más amplia, aunque cada discurso sea - fiel a los imperativos de su forma de gestarse (sueño, vida, memoria y deseo tienen sus leyes de producción específicas) las distinciones tienden a borrarse, los niveles a interpenetrarse en un discurso único, continuo, donde marcar fisuras, deja de ser una - necesidad operativa para convertirse en un acto banal, toda vez - que el discurso del film en su conjunto aspira a ser fiel no al - discurso de los hechos sino al de los procesos interiores. Fellini mismo se ha expresado así: *"Realismo es una mala palabra. En - cierto sentido todo es realista. No veo la línea divisoria entre - lo real y lo imaginario. No me siento responsable de tener que po - ner en orden todo eso a nivel general"* (10)

Hasta aquí sin embargo todo es claro. El problema surge - cuando intentamos tridimensionalizar esta estructura. "8 1/2" es - un film que trata sobre la génesis de un film que no llega a ha - cerse. El procedimiento del cine dentro del cine no es nuevo. Se - le han señalado diversos precedentes en la historia del cine: "La Fete a Henriette", "Le Silence est D'or", "Fangelse" ... pero en - casi todos los casos se trataba como ha definido Christian Metz de un artificio de presentación, un procedimiento marginal, un sim - ple recurso o una construcción fragmentaria (11). La comparación - sería distinta si la retrotrajésemos a "El Hombre de la Cámara" - de Dziga Vertov (1.929), también allí los mecanismos de fabrica - ción textual se encontraban al descubierto, pero el sentido de la búsqueda del vanguardista ruso era diferente, por no decir opues - to, al de Fellini.

Lo verdaderamente desconcertante en "Ocho y Medio" es su

cuestionamiento de la representación por medio de un hábil juego de confusión. Existen en el film varios niveles que podemos ordenar en este sentido: el film de Guido (que nunca llegamos a ver) su génesis material (las pruebas, la construcción del decorado), su génesis vital, intelectual (el itinerario personal, los personajes concitados en torno, su proyección imaginaria) y, en definitiva, el propio film 8 1/2. Pero existen también otros niveles que están ausentes del espacio del film pero que operan sobre su visión en una complicidad evidentemente buscada y favorecida: el propio rodaje de "8 1/2", su génesis, en definitiva todo un mundo de relaciones que reposa sobre la identificación Guido-Fellini, identificación buscada y favorecida a través de multitud de detalles (la edad, el sombrero ...). Por eso, aunque nos hayamos limitado a un análisis intrínseco de la obra de arte y a una utilización más que discreta de los datos extrínsecos nada propensa a los excesos del biografismo, no podemos dejar de tener en cuenta esta implicación que opera en todo momento sobre la visión -- del film. Aún coincidiendo con que pertenece al ámbito de la psicología de la creación no podemos dejar de tenerlo en cuenta toda vez que la psicología de la creación es la base misma de la trama.

Aún sin extrapolaciones biográficas tanto "8 1/2" como el film irrealizado de Guido nos abren una dimensión nueva: la del arte como transferencia, la del autoanálisis materializado en obra antes que proyectado desde el diván sobre la figura del psicoanalista que evidentemente trazan el ámbito de una relación nueva entre el arte y la vida, entre la realidad (en su más amplio sentido) del autor y el producto de su ficción.

Aquí reside la verdadera complejidad de "Ocho y Medio", en la puesta en duda de las categorías que unen realidad y ficción y que definen al producto de ficción como una totalidad cerrada sobre sí misma, autosuficiente e incuestionable. La relación entre el autor y la obra, entre la vida y su recreación ficticia, entre la introspección y su materialización expresiva.

Fellini se esfuerza en todo momento en multiplicar las instancias, en confundir los niveles, en difuminar los límites --

para llevarnos al borde mismo de la confusión. Tomemos por ejemplo el personaje de Claudia. Claudia es la encarnación de las aspiraciones sentimentales de Guido, que su imaginación materializa a través del deseo en una serie de apariciones. Guido la transforma en personaje de su película y elige para encarnarla a una actriz, Claudia, de tal forma que cuando Guido habla a Claudia no queda claro si en realidad le habla de su personaje o de ella misma. Pero al mismo tiempo la actriz Claudia está encarnada en "8 1/2" por la actriz Claudia Cardinale y ¿cómo no inferir de ese encadenamiento de situaciones la extrapolación del deseo de Guido al del propio Fellini?.

¿Qué ocurre por ejemplo con la película de Guido?. Nunca llegamos a verla. ¿Sería de nuevo "Ocho y Medio"? ¿sería un film diferente?.

Soy el primero en reconocer lo limitado de esta argumentación ejemplificadora. Pero no tengo más remedio que hacer una confesión de impotencia ante el vertigo que provoca esta multiplicación. ¿Dónde están los límites entre el autor y el punto de vista del protagonista? ¿Dónde están los límites entre el actor (o la actriz), el personaje y la persona?. Luisa es Luisa, la figurante que la encarna en las pruebas del film, Anouk Aimée y en cierto modo, habría que admitirlo, la propia mujer del realizador.

En el dominio de la metáfora no se me ocurre otra mejor que la de los dos espejos que puestos frente a frente producen una serie de imágenes cada vez más pequeñas que se pierden en el infinito, igual que cuando Kane atraviesa los corredores de Xanadu. ¿No sucede algo así con la película de Fellini?. El espejo del alma frente al espejo del film ¿no se prolonga en una serie de imágenes perpetuamente desdobladas?.

"Ocho y Medio" se convierte así en un ensayo sobre los límites de la ficción, en un cuestionamiento de sus categorías: autor, actor, persona, personaje, criatura, obra. Todo se desenvuelve bajo el signo de la paradoja: un film cuyo tema es la imposibilidad de hacer un film. Una obra que ensancha el campo de la moderna expresión cinematográfica, bajo la premisa exclusiva de una confesión de impotencia creadora.

En este sentido "Ocho y Medio" se inserta plenamente en las preocupaciones de la cultura contemporánea. Moravia lo ha expresado mejor que nadie en un texto dedicado al film:

*"El tema principal de la cultura europea en tiempo de Stendhal era la vitalidad demoníaca, juvenil, salvaje. El tema principal de la cultura contemporánea parece al contrario la neurosis de la impotencia, la caída del poder creador, debida a la falta de vitalidad.*

*Todo el mundo hoy es más o menos golpeado por esta carencia de energía vital, pero los artistas son los que sufren más, sea a causa del carácter mismo de su actividad, sea porque son más conscientes y más sensibles. Y sin embargo pocos, que yo sepa, son los que tienen el valor de ser sinceros sobre este drama fundamental de la época" (12).*

Lo importante es que la traducción de esta neurosis de impotencia se resuelve en una estructura que se desarrolla lejos de la perfección exigible al relato clásico. También aquí es necesario recurrir a las palabras ajenas, las de Marie-Claire Ropars cuando afirma que:

*"... lo que inaugura 'Citizen Kane' se expande -- con Hiroshima y se prolonga en "8 1/2" en una -- verdadera demultiplicación de la estructura narrativa por la cual la búsqueda se ahueca en su propia interrogación, el relato se constituye en la génesis dolorosa de otro relato, el film se elabora en la búsqueda del film" (13).*

Todo ello pone a "Ocho y Medio" en relación con las conquistas más avanzadas de la narrativa contemporánea, al mostrar el proceso de fabricación del texto, al permitir que junto al film se nos suministren las claves para su demolición crítica, tal como hace Fellini a través de ese otro desdoblamiento que es Daumier destinado a equilibrar el evidente y nunca reprimido nar

cisismo del film, a informar del sentido de la decisión última de Guido:

*"Sólo a un artista verdaderamente digno de este -- nombre se le puede exigir este acto de lealtad -- que es reducirse al silencio ... Y usted que ha-- blá querido dejar tras sí una imágen personal co-- mo el cojo ... ¡qué monstruosa presunción! Creer que los demás podrían beneficiarse del escualido-- catálogo de sus errores. Y a usted ¡qué le impor-- ta reunir o no los retazos de su vida, sus vagos-- recuerdos, los rostros de las personas que no su-- po amar?"*.

Obra pues abierta, en una apertura que se hace explícita sobre todo a través de sus tres finales. El suicidio de Guido --- tras huir de sus críticos en la conferencia de prensa, la renun-- cia definitiva al film, la asunción de la página en blanco, la reducción al silencio y por último la reconciliación consigo mismo-- (a partir de la asunción de su propia confusión) y con los perso-- najes de su entorno, con los fantasmas de su pasado y con las --- criaturas de su imaginación y de su obra.

Su inscripción en imágenes se aparta, en cambio, del te-- rreno de la desdramatización que ha seguido buena parte del cine-- contemporáneo. A imágen de la personalidad de su autor, rebosa espectacularidad, efectismo, estridencia, brillantez y ese gusto -- por el truco, la sorpresa que aproximan la dirección cinematográ-- fica a los terrenos, muy caros a Fellini, de la prestidigitación y el espectáculo circense.

Pero de lo que no cabe duda es de que nos hallamos ante-- una escritura intimamente personal y reveladora de una seguridad-- y de un dominio de la puesta en escena verdaderamente admirables. Esa capacidad para desvelar un interior humano y no hacerlo en -- una obra densa e inaccesible sino plena de vitalidad, de humor y-- de fantasía es evidentemente una de las claves de la escritura felliniana: *"Nada de esto se narra con categorías propias de la -- psicología romántica o literaria, ni con categorías psicoanalíti-- cas [científicas] sino a manera de fábula"*. (14)

Y esta nueva escritura parte de una forma nueva de entender los modos de fabricación del texto que le lleva a incidir de una manera especial en el "paisaje humano del film", "en la elección de los rostros y cabezas" mientras en cambio (15) improvisa durante el rodaje, cambia el guión, reinventa personajes, reescribe diálogos (16).

"Ocho y Medio" es un fin, una película capital en la obra felliniana: "Amarcord", "La Ciudad de las Mujeres", la parte narrativa de "I Clowns" no son más que desarrollos de 8 1/2. "Giu lietta degli Spiriti" es el trasplante de la formula a una psicología diferente, la de un personaje femenino encarnado por Giulietta Masina, su mujer.

Pero sobre todo "Ocho y Medio" es una obra capital en la historia del cine. Los años que han pasado desde su realización no hacen sino acrecentar su importancia.

#### XVII.4 "Pierrot Le Fou"

Salvadas las distancias "Pierrot le Fou" es en su génesis la continuación imposible de "Ocho y Medio", la película que Guido no se atrevió a rodar.

*"Nunca habla estado tan preocupado como dos días antes de comenzar. No tenía absolutamente nada; bueno tenía el libro. Y cierta cantidad de decorados. Sabía que tenía que ser a orillas del mar. Digamos que todo se filmó como en la época de Mack Sennett".* (17) Esto coloca a Godard más del lado de Fellini que del lado de Resnais en cuanto a los métodos de trabajo. Analogía que partiendo de un valor común acordado a la improvisación se extiende sobre la concepción de que el film se gesta en buena medida en el acto mismo del rodaje y que más allá, frente a la contención, al estricto respeto al texto de las obras de Resnais y su estilo depurado, va a producir obras a todas luces confusas, excesivas, desatadas y en buena medida profundamente egolátricas.

Sorprenderá sin duda que la elección de un film de Godard para poner de manifiesto la destrucción violenta del relato clásico no haya recaído en "A Bout de Souffle", la película sobre



la que tradicionalmente cae la responsabilidad de haber desencadenado la más profunda ruptura en la escritura fílmica desde tiempos de "Ciudadano Kane". *"Hay films que realmente no se parecen a nada de lo que se habla hecho antes de ellos: 'Citizen Kane', 'A Bout de Souffle', 'Hiroshima Mon Amour'"*, declaraba en 1.968 François Truffaut (18).

No obstante este valor de ruptura, de "force de frappe", hemos preferido "Pierrot le Fou", el film, justamente, que culmina de algún modo el proceso de reinención de la escritura fílmica que abriera "A Bout de Souffle". Lejos de estabilizar los fundamentos de la nueva escritura Godard recorre en los seis años -- que separan ambos films nueve largometrajes y tres sketches, un itinerario que va a llevar el proceso de desmontaje de la estructura del relato clásico a un grado de libertad, imaginación e innovación que eran absolutamente desconocidos. Desde este punto de vista, "A Bout de Souffle" parece, puesta al lado de Pierrot, una obra todavía respetuosa con la tradición, pese a que se encuentran ya en ella buena parte de los fundamentos de la renovación Godardiana de la escritura. De hecho el propio Godard ha reconocido que mientras rodaba el film creía estar haciendo Preminger: -- *"... 'Fallen Angel', he elegido esta porque Serge (Losique) la tenía; yo le había pedido otro film que recuerdo que se llamaba -- 'Mark Dixon Detective', también con Dana Andrews. Y me acuerdo de que, en aquel tiempo, cuando hacía 'A Bout de Souffle' creía estar haciendo un film de ese género. Y cuando lo he visto después me he dado cuenta de que era otra cosa. Actualmente me pregunto -- qué son esos films, qué era mi film y qué era también este film"*. -- (19)

"Pierrot el Loco" en cambio muestra el grado más alto en la emancipación de los modelos y modos de narración que han dominado cualitativa y cuantitativamente y que dominan aún, cuantitativamente al menos, la narración cinematográfica.

Desde este punto de vista Pierrot adquiere un valor simbólico en la historia del cine como uno de los ejemplos supremos de la libertad alcanzada por la escritura fílmica.

Por otra parte como se ha señalado repetidamente los lazos que se tienden entre ambos films son profundos. Con Pierrot --

acaba toda una etapa en el cine de Godard que había comenzado con "A Bout de Souffle"; a partir de su siguiente film "Masculin Féminin" se inicia la etapa de transición hacia un cine donde la expresión política va a situarse en el centro de las preocupaciones para evolucionar a partir de 1.968 hacia un cine político militante. Pero la principal aproximación entre ambas películas nace del hecho de su evidente proximidad temática: La pareja, la traición de la mujer (tema recurrente en Godard). Pierrot es la huida imposible hacia Italia que Michel Poiccard le proponía a Patricia Franchini, es "A Bout de Souffle" seis años después.

Hablemos de Pierrot. Y hagamoslo a priori desde una primera confesión de impotencia: nos hallamos ante un producto cuya riqueza significativa justificaría por sí sola una tesis doctoral. Esto no es decir nada: cualquier film, cualquier texto, es por definición inagotable y el estudio en profundidad de muchos de ellos es una urgente necesidad a cubrir por el análisis cinematográfico. Sin embargo en Pierrot la evidencia de los signos, su complejo entrelazamiento, las aportaciones de diversas corrientes textuales, la estructura global y el análisis de los diversos segmentos, la estilización de la representación, la violentación de la convención temporal, presentan una densidad tal que desborda el mismo acto de la visión, que requiere una revisión continua -- que a pesar de todo deja la sensación de no haber agotado buena parte de su avalancha de significados. Comencemos pues la paciente aunque forzosamente incompleta disección.

En primer lugar la intriga. El film, lo veremos, va mucho más allá de la propia intriga. En la narración fílmica la superación del drama condujo al relato. Ahora estamos más allá del relato, en el terreno incierto, en un espacio plurimorfo que a veces nos hace pensar en el ensayo, otras veces en el discurso de la teoría o en el género autobiográfico, pero que se soporta evidentemente sobre una intriga: la huida de Ferdinand y Marianne hacia la muerte.

Como ocurre en las películas que hemos analizado en este último epígrafe la trama no importa, es el pretexto, la excusa. Pero a diferencia de "Hiroshima Mon Amour" donde la falta de im-

portancia de la intriga conducía a la minimización de los acontecimientos que la constituían, en *Pierrot* sucede todo lo contrario. Se acumulan, se atropellan los sucesos, se encadenan unos a otros en un alarde de inverosimilitud narrativa, siguiendo los dictados secretos de un desarrollo imprevisible. La negación de la intriga convencional llega aquí a través de su multiplicación incontrolada. Nada de depuración expresiva, de justeza dramática, de mesura en el tono. *Pierrot* es, hasta para esto, puro desbordamiento.

Las claves de la intriga pertenecen a una tradición que es cara a Godard: la aventura y la serie negra. Más en concreto - el cine y la novela de aventuras y el cine y la novela negra. El propio film nos revela sus claves en el curso de un diálogo *dn -- off*:

*FERDINAND: Demasiados acontecimientos a la vez*

*MARIANNE: No en absoluto.*

*FERDINAND: Hay un pequeño puerto como en las novelas de Conrad.*

*MARIANNE: Un barco de vela como en las novelas de Stevenson*

*FERDINAND: Un viejo burdel como en las novelas de Faulkner*

*MARIANNE: Un tipo que ha llegado a millonario como en las novelas de Jack London (...)*

*FERDINAND: Hay dos tipos que me han roto la cara como en una novela de Raymond Chandler*

*MARIANNE: Y tu, y yo y él, fíjate que sencillo.*

Pero como en la mejor tradición de la novela negra no entendemos ni mucho menos todo, todo el film queda lleno de cabos sueltos, de interrogantes, de respuestas adivinadas, de hipótesis: Cuando se conocieron Ferdinand y Marianne, a qué se dedica el "hermano" de esta, quienes son los perseguidores. Si era difícil encontrarse en una ciudad como Hiroshima, lo es mucho más en la costa azul, pero es lo mismo: No sabemos cómo los perseguidores encuentran a los protagonistas, Marianne reaparece de repente después de un largo periodo de pérdida. También aquí como durante el rodaje de *"The Big Sleep"* resultaría inútil preguntarse "quien em

pujó a Taylor en el muelle" como inquirió Bogart a Howard Hawks.- Y tampoco aquí daría resultado un telegrama a Godard como el que le envió Hawks a Raymond Chandler. En principio este no explicar la película encubre un significado diferente: renuncie a comprender. No es eso lo que importa, concentrese en el existir de los personajes a lo largo de la intriga, en el sentido de su rebelión contra lo cotidiano, en su forma de abandonarse *"a sí mismos en el interior de la aventura y de ellos mismos"*. (20).

Igual que Velazquez en las palabras de Elie Faure (*"Historia del Arte"*) (21) que abren el film, Godard no pinta nada definido, erra alrededor de los objetos con el aire y el crepúsculo, pinta el espacio que hay entre los seres.

De semejante concepción deriva la estructura irregular y anárquica del film, nada fiel a los tácitos preceptos de la progresión narrativa, a la distribución de los momentos de intriga, a las exigencias de la uniformidad del tono y del ritmo. No estoy muy seguro de que se pueda hablar como hace Marie-Claire Ropars de renovación del relato en la primera parte y su destrucción en la segunda, pero si se pueden apreciar marcadas diferencias entre la condensación de la acción que suponen primera parte y la última y brusca ruptura que supone la etapa robinsoniana, la inacción absoluta y el reinado de la reflexión. Desde un punto de vista estrictamente fiel al clasicismo narrativo habría que calificar la estructura como imperfecta. Pero este adjetivo sin duda -- complacería a Godard quien en su afición desmedida por las citas nos respondería sin duda con una de su admirado Rossellini.

*"... quien ha dicho donde existe la regla que uno debe hacer cada día una obra maestra y ¿qué significa una obra maestra? Lo importante es que uno busque hacer, lo importante es que uno busque ser siempre más consciente y estar siempre más ligado a la realidad, comprenderla, y cuando digo realidad uno puede estar ligado incluso a la fantasía porque la fantasía es incluso una parte de la realidad"* (22).

Premisa esta última que Godard había formulado ya cuando

en una de sus habituales antítesis había dicho: "*Partí de lo imaginario y descubrí lo real pero detrás de lo real está nuevamente lo imaginario*". Esta problemática nos abriría una parcela de discusión que desde hace años ha venido siendo tema central de la discusión estética: la relación arte-realidad, la comprensibilidad de la obra, la inmediatez de los contenidos y su presentación frente a la ruptura con los modelos de realismo decimonónico y la revolución de la escritura. Polémica que desborda las intenciones de este trabajo, pero que debe quedar apuntada para comprender -- hasta donde Godard se alinea primero en el campo de los "revolucionarios del cine" antes que de los "cineastas de la revolución" parafraseando la antítesis de Julio Cortázar en un artículo ya célebre) (23) y después cuando a partir de 1.967 comienza a "hacer políticamente cine político" proseguirá su búsqueda sin renunciar a un intenso trabajo de escritura (que choca con los planteamientos formalmente conservadores de la mayor parte del cine político y militante) tratando de hacer bueno el viejo axioma brechtiano: "*Nuevas formas para nuevas ideas*".

Pero volviendo al tema de la estructura hay que ver cómo se fabrica el texto sobre el esqueleto narrativo de la intriga o cómo avanza la intriga entre los impredecibles vericuetos del discurso.

Lo primero que llama la atención en "*Pierrot le Fou*" es la extrema heterogeneidad de los elementos textuales, la apertura a una multiplicidad de discursos diversos que una visión primera-tendería a recordar como mosaico incompleto de teselas bien diferenciadas. Diferenciar esos niveles discursivos será el paso previo para entender la posterior configuración del texto, la imbricación de todos los discursos en la fabricación del único que es el film.

En primer lugar lo que habría que destacar es su profunda deuda con otros textos concretos y con otros modos de concebir el discurso textual. Este hecho abre perspectivas a un análisis intertextual y a un estudio de cooperación narrativa que podría remontarse mucho más allá del film.

En primer lugar está la intriga soporte de la continui-

dad cuyas fuentes narrativas hemos ya esclarecido. Su esquema es básicamente reductible, a pesar de la atropellada densidad de -- acontecimientos, al fundamento de tantas películas clásicas formulado en el conocido axioma "el chico encuentra a la chica, el chico pierde a la chica, el chico recupera a la chica", aunque - Godard nos hurte el final feliz culminando el encuentro en tragedia ineluctable con la muerte de ambos.

Parte esencial del discurso está encomendado a la palabra en forma de voz en off, una voz en off claramente diferenciada de los diálogos en los principios que regulan su organización. Como en Hiroshima pero más lejos que Hiroshima en la cadencia, - en el ritmo, en la reiteración se asimila a otros modos discursivos y en concreto a la poesía, pero que al mismo tiempo asume -- funciones narrativas, tanto para suministrar los datos esenciales que permitan seguir la narración, como para catalizar las -- profundas facturas entre secuencia y secuencia sobre la base de resúmenes directamente proferidos. He aquí un ejemplo:

M: *Marianne contó...*

F: *...a Ferdinand...*

M: *una historia...*

F: *complicada.*

M: *Conoce gente*

F: *Es como durante la guerra de Argelia*

M: *Te lo explicaré todo*

F: *Salir de un mal sueño*

M: *Te lo explicaré todo*

F: *¿estabas enamorada?*

M: *Te lo explicaré todo*

F: *¿Te ha besado?*

M: *Complicada*

F: *Partir rápidamente*

M: *Salir de un mal sueño*

F: *Conoce gente*

M: *La política*

F: *Una organización*

M: *Irse*

F: *Tráfico de armas*  
 M: *Soy yo, Marianne.*  
 F: *¿Te ha besado?*  
 M: *Una historia ...*  
 F: *Complicada...*

Hay que hacer notar que esta voz adquiere un estatuto -- particular que no la situa en el tiempo de la intriga, que no la naturaliza dentro de la historia sino que se establece directamente a un nivel diferente y en cierta medida posterior, como algo añadido, elaborado sobre la inmediatez representativa de las imágenes. En todo momento existirá esta conciencia de dos niveles diferentes del discurso que caracterizan el empleo de la voz en off sobre bases distintas a las del relato clásico e incluso a las -- más próximas de Hiroshima.

Pero a pesar de la diferencia entre ambos niveles se establecen niveles de cooperación profunda: la voz en off discurre en ese caso sobre las imágenes de la huida, plasmando admirablemente una condensación simultánea de dos secuencias que el cine clásico hubiese colocado en consecución haciendo que se entrelacen a través de una evidente coincidencia de ritmos.

Por otra parte no podemos olvidar que de la misma forma que organiza el salto sobre la elipsis, la voz en off sirve para poner de manifiesto la profunda deconstrucción del texto, para -- distanciar a un espectador habituado a la impresión de realidad -- y siempre dispuesto a dejarse ganar por la catarsis, para comunicar, sin más, las sensaciones que revelan el estado de ánimo, la impresión de los personajes frente a la situación. Por ejemplo:

FERDINAND OFF: *Capítulo siguiente: Desesperación.*  
*Capítulo siguiente: Libertad-amargura.*

FERDINAND OFF: *El paisaje se elevó lentamente.*

En otras ocasiones se trata directamente de pensamientos abstractos:

MARIANNE: *... continuó escribiendo su diario.*

FERDINAND: *Porque las palabras en medio de las ti*

*nieblas tienen un extraño poder de aclaramiento...*

MARIANNE: ... de la cosa que nombran. En efecto...

FERDINAND: Incluso si ella está comprometida en el horizonte cotidiano...

MARIANNE: ... el lenguaje a menudo quiere la pureza.

La filiación de estos usos lingüísticos (tan claramente diferenciados de la aparente cotidianeidad que revelan la mayor parte de los diálogos) es claramente literaria. Y no solamente por la multiplicidad de referencias que en ella se encuentran: El recitado por Ferdinand de un fragmento del "Llanto por Ignacio Sánchez Mejías" de Lorca, las alusiones a Rimbaud, al "Voyage au bout de la Nuit" o a "Tender es the night". Lo esencial es el papel que Godard ha conferido a la palabra hablada. Su concepción del cine sonoro responde fielmente a la propaganda de las primeras películas de la era del sonido cinematográfico "cien por cien habladas". En efecto la palabra apenas nos abandona un instante incluso cuando hay que optar, en plena conciencia de nuestras limitaciones para la asimilación, entre el sonido y la imagen. Godard parece haber comprendido que el cine no tiene por qué renunciar a las formas más elaboradas de la expresión literaria, que puede aprovecharlas para sí, apropiárselas para subsumirlas en el discurso general del film, seguro, además, de la profunda armonía que reina entre su trabajo con las imágenes y su trabajo con las palabras. Porque lo que es evidente es -- que en el contexto de su utilización, el habla se ha remodelado en la definición de una nueva especificidad cinematográfica. Basta recordar el primer fragmento que hemos citado: ¿Donde, fuera del cine fuera de su íntima correspondencia con las imágenes, podría tener -- existencia un discurso semejante depurado hasta el límite de la palabra, distribuido entre dos enunciantes?, ¿en el teatro tal vez?, ¿en la poesía, en el relato?. Comprobemoslo.

M: La política

F: Una organización

M: Irse



M: La policía difunde ...  
 F: La gente les ...  
 M: La policía difunde ...  
 F: La gente les ...  
 M: La policía difunde ...  
 F: La gente les mira con ojos desconfiados.

Evidentemente sólo en el cine, cargandose del poder referencial de las imágenes y completando el sentido de estas, caben estas formas particulares de organización lingüística en absoluto autosuficientes. En el fondo se trata de algo muy viejo. Y sin embargo el cine sonoro, atento al uso cotidiano de la palabra había sido incapaz de descubrirlo. No es ni más ni menos que la recuperación de las ideas de los grandes teóricos que definían la especificidad cinematográfica sobre la base del montaje.

Godard hace auténtico montaje con las palabras, montaje desde luego analítico llevando a sus extremos la concepción eisens-teniana: el plano-choque que en su colisión con otros planos, de reducida capacidad informativa en razón de su corta duración, hace brotar la idea, el concepto, a través de una sucesión estructurada de acuerdo a parámetros de orden, repetición, variación y duración. De esta forma Godard utilizando el montaje sonoro es capaz de ampliar las posibilidades expresivas de la voz en off que después de Mankiewicz y gracias a Resnais parecían haber alcanzado un límite difícilmente traspasable.

Las mismas características se aprecian con respecto al diario que escribe Ferdinand, fundamentalmente durante su estancia en la isla. Aquí nos abrimos a un discurso nuevo para expresar un estado nuevo, al discurso explícitamente teórico que abre para el film la vía de la reflexión, como el propio Godard ha puesto de manifiesto.

Un ejemplo claro de esta nueva actitud es el siguiente párrafo leído por Ferdinand:

*FERDINAND: En el fondo la única cosa interesante es el camino que toman los seres. Lo trágico es que una vez que se sabe dónde van, quienes son, todo permanece aún en el misterio.*

Una vez más Godard concreta la posibilidad de incorporar el pensamiento abstracto a la obra lo que había constituido desde los tiempos de la vanguardia una vieja aspiración que chocaba frontalmente con las capacidades atribuidas a la expresión cinematográfica. "Pierrot le Fou" coincide así en conceder a la abstracción un estatuto desconocido hasta entonces que, desde luego, era imposible que fuese incorporado por la convención clásica. La asimilación de esta apertura hacia la reflexión se ve facilitada por la brusca distensión del ritmo de los sucesos (apenas pasa nada durante la estancia en la isla) y por el interés de Godard en mostrar la materialidad de la escritura en el momento mismo de su -- producción. Pero el interés por mostrarnos el diario en colores -- sobre papel cuadriculado del protagonista no se justifica sólo por la razón de querer asegurar una más completa recepción del mensaje. La escritura, el texto autografiado, forma parte del inventario de recursos icónicos que el autor se esfuerza en integrar al discurso -- general del film. Su inscripción difiere de otros modos del estatuto de la voz en off. La experimentación con el lenguaje se desenvuelve en un grado notablemente avanzado. Ejemplo:

*"Sentimiento de los cuerpos. Los ojos paisajes humanos. La boca onomatopeyas que acaban por transformarse en lenguaje... presa...a...caras...tentaré...día de...ir esta...traña realidad: triunfo, - fracaso. El lenguaje poético surgió de...uinas"*

Al tiempo conviene insistir en cómo este cambio en la intencionalidad del discurso instaura un nuevo ritmo en el mismo, provocando una fractura en el relato que se oculta frente a la invasión del pensamiento. Podríamos afirmar que del género narrativo pasamos al ensayo, sin olvidar el valor relativo de esta afirmación.

El discurso integra también los lenguajes icónicos: la pintura y el comic. Renoir, Picasso, Modigliani, irrumpen, generalmente sin justificación, en la diégesis, completando la visión del cineasta con la visión de los pintores contemporáneos, concretamente referida al tema de la mujer en un intento de objetividad pluritemonial.

El comic se hace presente a través de "La Bande des Pieds Nickelés", un tebeo creado en 1.908 por Louis Forton que es lo -- único que en la huida retienen del apartamento de Marianne y que constituye el libro de cabecera de todo su periplo.

Una de las obsesiones de Godard a lo largo de toda la -- obra es la de registrar el inventario total de signos de nuestra -- sociedad y de nuestra cultura.

Marcas, logotipos, simbolos iconográficos comerciales, ob-- jetos son el objeto de esta labor antropológica (arqueológica a ra-- tos) que busca incluir en el film los elementos referenciales de esta morfología visual de nuestra cultura. La mayor parte de las peli-- culas de caracter realista constituyen de por si un importante tes-- timonio del momento histórico y de la cultura que las engendraron en aspectos que normalmente aparecen sustraídos a los libros de his-- toria pero que configuran, definen y sobre todo evocan tipologías -- culturales y estados de tiempo tan bien al menos como la cronología de acontecimientos a la historia de las ideas. Godard refuerza esta tendencia, la hace explícita procediendo de igual forma que proce-- día con el comic y la pintura: mediante el inserto, que interrumpi-- endo la cadena de imágenes de la ficción se nos impone aislado, -- se nos propone como objeto de reflexión, en aras de restituir una -- mirada nueva sobre la cotidianeidad icónica de esta cultura nuestra.

La representación teatral también está presente a través -- de la parodia mímica de la guerra del Vietnam. El discurso periodis-- tico (en su versión audiovisual) se hace presente en la encuesta en que Lazlo Kovacs, Viviane Blasel y André Eté se identifican ante la cámara:

*"Lazlo Kovacs, estudiante, nacido el 25 de Enero de 1.936 en Santo Domingo; capturado por el desembarco americano, vive en Francia como refugiado político. Francia es el país de la libertad, igualdad y fraternidad".*

El reportaje documental y la televisión se insinúan tras es-- tas breves apariciones contribuyendo a engrosar el abanico de los -- discursos presentes y proponiendo la confrontación entre ficción y -- realidad, entre puesta en escena y registro, entre cálculo e impreme

ditación.

Y junto al periodismo, el lenguaje de la publicidad, -- esencial en la labor de auténtico antropólogo cultural de Godard en una sociedad en la que como dice la conocida frase de Robert-Guerin "el aire que respiramos está compuesto de oxígeno, nitrógeno y publicidad". Además de la profusión de insertos de logotipos e imágenes de marca, hay una escena sobrecogedora en su visión apocalíptica del empobrecimiento de la comunicación humana: la fiesta en que el diálogo entre los invitados reproduce la locución habitual de los filmlets publicitarios en que al "yo me aplico Printil al terminar de bañarme" se responde "pero el Oldsmobile Rockett 88 ofrece aún más".

La teoría del arte (a través de las largas citas de Elie Faure), el apólogo (el cuento del hombrecillo de la luna) completarán esta relación en la que desde luego hay que conceder al cine un papel absolutamente esencial. "Pierrot le Fou" no podría explicarse sin referencias a otras películas. En primera instancia a través del gusto de Godard por las citas y por los homenajes, a Nicholas Ray "el cineasta predilecto", a Minelli a través del bolso en forma de conejo que lleva Marianne y que recuerda al que llevaba Shirley Mc Laine en "Como un torrente". En su justificado narcisismo las autocitas no se quedan atrás: El cuadro de Renoir y la presencia de Lazlo Kovacs (a su vez un homenaje a Chabrol) como en "A Bout de Souffle", el cartel anunciador de "Le Petit Soldat", la aplicación de tortura como en este mismo film, las imágenes de "Le Grand Scroc" en el cine con el recuerdo de Jean Seberg protagonista con Belmondo de la primera película de Godard. Por encima de la referencia explícita lo que nos importa son las fuentes genéticas del texto. Ya hemos demostrado la aportación del cine negro y de aventuras a la configuración del esqueleto de la intriga. Junto a él, no puede menos de señalarse la influencia de la comedia cinematográfica (en la escena de Raymond Devos) y sobre todo del musical americano, a través de los números absolutamente deliciosos, uno de los cuales ("Ma ligne de chance ... ta ligne de anche") debería figurar por derecho propio en las antologías del cine musical.

"Pierrot le Fou" puede considerarse así como una muestra de cine total. En primer lugar desde el punto de vista de cine --narrativo, en la medida en que supera la tradicional división en géneros característica del cine americano en la confluencia de to dos ellos. Pierrot es a la vez un film negro, un musical, una película de aventuras, una comedia, una "road movie". En otro nivel de abstracción es una novela de búsqueda (estructurada sobre el viaje) pero que al tiempo trasciende lo narrativo para configurarse a la vez como ensayo cinematográfico (género desconocido) y como "cine-poema" utilizando la vieja terminología de los surrealistas france ses.

Parece lógico que la organización de esta heterogeneidad-discursiva y de esta voluntad totalizadora tenía que materializarse a través de una profunda renovación textual, que de alguna forma -va más allá del cine mismo. No es exagerado decir que intenta confi gurarse como arte total, capaz de asumir la aportación expresiva de las demás artes para incluirlas en su propio discurso, sometiendo a su especificidad, a sus formas autónomas de expresión que no por ello se diluyen, antes al contrario resultan enriquecidas.

Pero si "Pierrot le Fou" hace estallar las convenciones no es sólo por la organización de este vasto paradigma de discursos.- Los parámetros habituales de la narración fílmica son también desmontados.

En primer lugar el tiempo. No sólo porque se enuncie el -capítulo 8 antes que el 7, sino sobre todo porque Godard se atreve a hacer lo que nadie antes de él había hecho, a modificar el orden de la consecución lineal de los planos en el interior de una secuen cia como sucede en el caso de la huida del apartamento de Marianne - en que se alternan los encuadres del trayecto en coche con los que abarcan el trayecto desde la terraza al parking. El "post hoc ergo propter hoc" una de las bases inamovibles de toda lógica narrativa "incluso en las formas más emancipadas del arte moderno" resulta - así, aunque sea momentaneamente traicionado, dando como corolario que superado el primer momento de extrañeza el espectador es capaz de reconstruir mentalmente el orden lógico de los acontecimientos asegurando así el perfecto desciframiento del desvío.

Otro elemento esencial es el mantenimiento de la verosimili

similitud, el raccord de vestuario es sistemáticamente traicionado. Marianne que vaga sin dinero por el Midi aparece en cada escena con un vestido distinto.

Por último las convenciones dramáticas son también objeto de desprecio por parte de Godard. Los personajes no solo se atreven a mirar a la cámara sino que se dirigen explícitamente a los espectadores, haciéndoles tomar conciencia de su distancia frente a la historia que se desarrolla en la pantalla.

En el mismo sentido la puesta en escena se abre a formas de representación abiertamente antinaturalistas. El asesinato del pequeño ganster es estilizado en un solo plano sin más explicación en que Marianne aparece blandiendo frente a la cámara unas tijeras entre dos posters de Picasso. Estilización que no es en modo alguno anticinematográfica y no sólo porque soporta una remodelación específica a través del pronunciadísimo efecto angular, sino porque abre pese a la convención mimética o al menos referenciable del relato en los actos de la vida cotidiana, la posibilidad de un nuevo concepto de puesta en escena cuyas inmensas potencialidades están aún por desarrollar.

"Pierrot le Fou" representa así un adecuado final para este trabajo en la medida en que constituye la síntesis de la aportación de setenta años de progreso del relato y la escritura fílmica. Más aún, es al tiempo síntesis y muestra de la cultura contemporánea en su amplio despliegue de significados. Al mismo tiempo se trata de una obra que conserva intacto su carácter de techo expresivo. Nunca desde los años veinte la formulación de una nueva escritura fílmica ha sido más totalizadora y profunda en el cuestionamiento a los modelos clásicos de la narrativa fílmica que imperan y continúan imperando en el cine. "Pierrot le Fou" se yergue aún dentro del cine de ficción narrativo como una obra que aún no ha sido rebasada en el combate de nuevos modos de expresión a través de la imagen animada y la palabra. Del lado de acá se encuentra la inmensa mayor parte de la producción mundial de los años que han pasado desde su realización, aunque no obstante hayan sabido digerir y utilizar puntualmente algunos de los guiños de Godard, que no de asumir su lección de cine. Del lado de allá están solo algunas de las aportaciones fragmen

tarias y la contribución dispersa y localizada en aspectos muy con  
cretos del cine experimental.

## NOTAS AL CAPITULO XVII

- (1) METZ., Ch. El cine moderno y la narratividad en ensayos sobre la significación en el cine.
- (2) LEPROHON, Historia del cine. Madrid. Rialp. 69. p. 333
- (3) ROPARS, M. C. : De la litterature au cinema. Op. cit. p. 141
- (4) ROBBE GRILLET, en AAVV. Entrevistas con directores de cine. p. 234
- (5) Cit. por ROPARS, M. C. : Op. cit. p. 165
- (6) BORGES, J. L. : en Temas de cine nº 23-24. p. 13
- (7) FELLINI, AAVV. Entrevistas con directores de cine. p. 111
- (8) RESNAIS, AAVV Entrevistas con directores de cine. p. 230
- (9) FELLINI, Entrevistas con directores de cine. p. 118
- (10) METZ, Ch. : La construcción en abismo de 8 1/2 en Ensayos sobre la significación en el cine. Op. cit. .pp. 337-338
- (11) MORAVIA, A. : L'Avant-Scene nº 63 Oct. 1966. p. 85
- (12) ROPARS, M. C. : Op. cit. p. 111
- (13) FELLINI, Op. cit. : p. 111
- (14) Idem. p. 115
- (15) Vid. CEDERNA. 8 1/2 de Fellini. Barcelona. Seix Barral. 1968. p. 84
- (16) GODARD, J. L. : Godard por Godard. Barcelona. Seix Barral. 1.971. pp. 233
- (17) TRUFFAUT, F. : Avant propos. L'Avant-Secene nº 79
- (18) GODARD, J. L. : Introducción a una verdadera historia del cine. Madrid. Al-faville. 1980. p. 29
- (19) GODARD, J. L. : Op. cit. p. 234
- (20) FAURE, E. : Historia del Arte. T. II. Madrid. Renacimiento. 1927. p. 152
- (21) ROSELLINI, R. : L'Ineligenza del presente pp. 13 -15. La trilogia della guerra. Bologna Capelli. 1972
- (22) CORTAZAR, J. : en SANCHEZ VAZQUEZ. Estética y marxismo. Mexico. Era 1.979
- (23) BARTHES, R. : en AAVV Comunicación nº 1 Op. cit. pp. 176.



### XVIII. CONCLUSIONES

- 1) La génesis de los modos de narración cinematográficos hunde sus raíces - en lo más profundo de la tradición cultural de Occidente. Un análisis comparativo del cine y el teatro barroco permite poner de manifiesto la profunda homología tanto funcional como formal que existe entre ambos.

Más específicamente es en la gran tradición narrativa del siglo XIX donde hallamos la anticipación de los modos característicos de contar historias que consideramos privativos del cine. La prehistoria óptica del cine - (el espectáculo óptico, la fotografía), algunas tendencias del teatro decimonónico (la tendencia a la espectacularidad, el privilegio de los contenidos visuales, el esbozo de las nuevas maneras de expresión) y la novela realista muestran hasta qué punto los problemas narrativos a los que el cine vendrá a ofrecer solución estaban planteados con anterioridad al propio cine.

- 2) El cine, nacido como mero registro de la realidad, no tarda en intuir, ya - con los hermanos Lumière, sus posibilidades narrativas. No obstante, los primeros pasos hacia la articulación de un modo de representación específico provienen de las técnicas documentales del reportaje en las que se opera ya una selección de los acontecimientos, se plasma la discontinuidad espacio-temporal que se apoya en la elipsis como fundamento de la economía narrativa y se procede a una posterior ordenación elemental de acuerdo con la lógica temporal de los acontecimientos. Al mismo tiempo se esbozan las primeras divisiones en géneros y el cine narrativo y la puesta en escena cinematográfica dan sus primeros pasos a través de la filmación de las Pasiones, lo que representa una curiosa analogía con los orígenes del teatro Occidental medieval.
- 3) La importancia histórica de George Méliés, se cifra en haber reivindicado para el cine los modos de expresión del teatro, renunciando al "plein air" y facilitando el triunfo de la puesta en escena, que supone para el cine el sentido de la ficción, la apertura hacia la fantasía y el hallazgo de una fecunda fuente de inspiración: la literatura. En el orden estrictamente narrativo la obra de Méliés muestra una escritura preflmica en constante evolución (auxiliada por procedimientos de filiación cinematográfica como el trucaje): Primero a través de la complejización de la puesta en escena en el interior del cuadro único. Más tarde, a través del paso del cuadro único a la multiplicidad de escenarios, lo que permite un excepcional desarrollo narrativo. No obstante, las limitaciones inherentes a la clausura de la acción en el interior del tableau, la incapacidad para encadenar sintagmáticamente planos (resuelta en innecesaria redundancia) y la unidad del punto de vista demuestran hasta qué punto estamos lejos de los modos de narración específicos.
- 4) Lo esencial de la contribución de los fotógrafos de Brighton G.A. Smith y - Williamson se concreta al esbozo de modos de narración puramente cinematográficos. Basándose en experiencias anteriores Smith inicia el camino para la interacción del primer plano con otros tamaños de plano en el interior de una misma acción, iniciando así el camino para la descomposición del espacio unitario de la escena, comprendiendo que, entre varios planos puede establecerse una continuidad que no es redundante ni antisintagmática y adecuando el encuadre, no al espacio del decorado, sino al espacio de la acción. A -

través de la necesidad de incluir discursivamente el primer plano abre la vía al montaje y la fragmentación del espacio escénico. Williamson, a su vez, esboza las posibilidades narrativas específicamente cinematográficas.

- 5) La controvertida aportación de Porter hay que situarla dentro del proceso de articulación de la cadena fílmica sobre la base de unidades discretas - (que proporcionan a la cámara una increíble ubicuidad en el desarrollo de la acción dramática) cuyo encolamiento contribuye a desarrollar la secuencia espacio temporal sobre la base de una eficaz progresión dramática. Sin que podamos atribuirle con certeza absoluta la utilización del montaje paralelo sí, en cambio hay que concederle, en el curso de una trayectoria narrativa no exenta de retrocesos, los primeros empleos del contraste narrativo que a través de Griffith y de la escuela soviética acabarán por constituir un instrumento de insospechada eficacia ideológica.
- 6) A través de la trayectoria de D.W. Griffith asistimos al proceso de génesis y perfeccionamiento de una escritura cuyos fundamentos constituyen aún hoy la piedra angular de la expresión cinematográfica. Entre 1.908 y 1.914 Griffith realiza un buen número de cortometrajes en los que pone a punto las operaciones textuales básicas de un nuevo modo de significación - que designados genéricamente bajo el nombre de montaje hemos estudiado, como ya es clásico, en dos direcciones: la alternancia y la fragmentación -- del espacio unitario de la escena. El progreso cristaliza en "El Nacimiento de una Nación": A través del análisis hemos demostrado la sistematicidad, funcionamiento y modalidades del comportamiento alternante y el gigantesco progreso que supone en el orden del relato de cara a la trabazón estructural, la cohesión del tejido textual y el establecimiento de lazos significativos capaces de entrelazar los diversos elementos del trayecto narrativo en una trama fuertemente anudada. La alternancia como principio estructurador del texto fílmico funciona en todos los niveles de la estructura desde las grandes unidades hasta las más pequeñas, constituyendo una eficaz fuente de suspensión del interés y mantenimiento de la intriga. Desarrollando la -- aportación de "El Nacimiento de una Nación", "Intolerancia" se abre a una -- subversión de la linealidad cronológica del relato fundiendo cuatro líneas de acción independientes alejadas entre sí en el tiempo, en una intuición de considerable importancia histórica.
- 7) Los modos de relato y escritura del clasicismo americano no tardan en desembocar en una espléndida madurez narrativa. "Avaricia", el film de Stroheim que hemos tomado como testigo, muestra una solidez novelesca, una densidad existencial, un sentido del tiempo y una exactitud psicológica que eran del todo desconocidos para el cine. La cuidadosa acumulación de detalles, la revelación del carácter a través de la acción, la sutilidad con que los personajes son mostrados a la luz de su cotidianeidad insignificante, el paso del tiempo que imperceptiblemente va transformando a los seres y el papel concedido a los objetos como elementos del drama, demuestran la identificación de las -- concepciones narrativas naturalistas con el arte de contar en imágenes.
- 8) Frente a la concepción del cine como arte narrativo, a su entronque con la herencia narrativa decimonónica y a la progresiva hegemonía del clasicismo americano, se alzan en el curso de la década de los veinte, las propuestas de la vanguardia europea. Hemos sintetizado su aportación en torno a cuatro de las posiciones fundamentales.

- a) La primera vanguardia postula un cine que liberándose de la atadura del relato se aproxime a la música fundiendo en una sola las artes plásticas y las artes rítmicas. "Napoleón" de Abel Gance, culminación y síntesis de toda una escuela, si bien demuestra la imposibilidad de trascender por completo la narración, desarrolla la aportación de Griffith llevándola más allá de los límites que imponen los umbrales perceptivos. El empleo paroxístico de la sobreimpresión, el desarrollo de los movimientos de la cámara, arrancada a su soporte fijo, en una libertad hasta entonces desconocida y la innovación de la triple pantalla que enfatiza el principio de simultaneidad espacial en aras de una concepción sinfónica de la orquestación de las imágenes, nos revelan el intento de trascender la materialidad de las formas para fijar la impresión y la sensación, subjetivizando la representación en nuevo modo de aprehender la realidad a través de las imágenes.
- b) La aportación de la vanguardia alemana ha sido tradicionalmente escindida en dos actitudes contrapuestas pero intimamente relacionadas: expresionismo y Kammerspiel. El expresionismo nos revela una concepción de la escritura que se materializa a través del desarrollo de las posibilidades plásticas del encuadre cinematográfico en el marco de una profunda violentación preflmica de las convenciones en que se basa nuestra concepción del espacio. En Caligari, pese al carácter retardatario de su expresión flmica, la capacidad para significar a través de la escenografía eleva la práctica a Weltanschauung. En oposición a Caligari, el Kammerspiel demuestra una voluntad de significar con medios propios, a través de la fusión entre el juego actoral y la madura concepción del papel de la cámara que se abre así hacia la expresión de una profundidad psicológica lograda con una impresionante sobriedad de medios que alcanza, incluso, a la representación plástico-cinética de los estados de conciencia alterados.
- c) La riqueza de la vanguardia soviética la hemos centrado en "Octubre", el ambicioso intento de Eisenstein por alumbrar una nueva forma flmica que trascendiendo la representación del hecho, fuese hacia un cine intelectual capaz de alcanzar, a través de la imagen, las categorías del pensamiento abstracto. El discurso de conjunto del film, caracterizado como una tensión entre lo dramático y lo discursivo, muestra un intento de superar la anécdota en función de la idea a través de complejos procesos de simbolización, apoyados en el papel acordado a los objetos, que entran con los elementos de la diégesis en una relación metafórica (entendida dentro de la indeterminación que la ausencia de nexos lógicos permite aventurar).
- d) Un profundo ataque a las convenciones narrativas del relato clásico parte del surrealismo. "Un chien andalou" de Dalí y Buñuel: Las categorías espaciales y temporales son sistemáticamente subvertidas, la lógica (dramática o psicológica) es inoperante; la única continuidad discursiva la proporciona cierta constancia en la presencia simbólica. Sin ser, como se ha dicho, escritura automática, ni relato de sueño (aunque de una y de otros se nutra) revela, en cambio, que puede ser analizada a través de los presupuestos a partir de los cuales Freud había caracterizado el discurso onírico. Condensación, desplazamiento, disposición visual del material psíquico y elaboración interpretativa constituyen una vía de acceso a la inteligibilidad del modelo discursivo de "Un chien andalou".

- 9) El desarrollo del cine sonoro va a conducir a una transformación de los modos de narración que si, en un primer momento, comprometen los avances expresivos de la época anterior, pronto consiguen estabilizar la representación sobre la base de una especificidad nueva que reforzando la mimesis empuja al cine por el camino del realismo, condenando muchas de las aportaciones anteriores (asociación simbólica, plástica, montaje...). Diversos factores (intrínsecos e históricos) conducen a una crisis de las vanguardias que fuerza a sus componentes al silencio o al trabajo en el interior de las formas que se consolidan como hegemónicas.
- 10) Hemos llevado a cabo una caracterización en torno a diversos ejes del relato clásico sonoro. Desde el punto de vista de la organización temporal hemos analizado: la organización elíptica del relato, la dialéctica entre discontinuidad del relato y fluidez narrativa (que conduce al enmascaramiento de las fracturas temporales), el régimen de interdeterminación cronológica en el que transcurre habitualmente el relato fílmico, -- las formas de resumen (resultado de una triple operación de selección, -- reiteración y condensación), la representación de regímenes de pasado y del futuro (sus diversos modelos estructurales y su denotación), la preferencia por la reducción temporal y las limitaciones para suministrar--nos el sentido del paso del tiempo. Caracterizado el sujeto de la enunciación como instancia conceptual ausente, nos hemos abierto al análisis del punto de vista en la narración clásica (concepto que se complica con su --acepción más literal desde el momento en que se hace entrar en juego a --la cámara) para concluir que el cine clásico se caracteriza por una visión desde fuera, un objetivismo inherente a las propias características del --medio. La aparición de un narrador es en la mayoría de las ocasiones un procedimiento de director de filiación literaria y su función es más estructural que perspectivista, en orden a mantener la fluidez narrativa de un --relato panorámico. Bajo el dominio de las convenciones temporal y perspectivista, la estructura del relato clásico corresponde en términos generales a la de la novela tradicional; la estructura lineal permanece las más de las veces inalterable a salvo fundamentalmente de puntuales incursiones analépticas. Por último, se han abordado los problemas referentes a la escritura en relación a los criterios de desglose y al restablecimiento de la continuidad fracturada durante el rodaje. El análisis del texto clásico se --ha completado con un análisis de las nociones de género (como problema --de fidelidad a unos códigos que trasciende su ubicación espacio-temporal) de estilo y sobre todo, de autor, reivindicando la extensión de la condición de autor para otros componentes del equipo cinematográfico (guionistas, directores de fotografía, escenógrafos...) cuya aportación ha sido tradicionalmente ignorada.
- 11) Aunque el relato clásico continua hoy día produciendo obras de evidente valor no podemos olvidar que, en el curso de la década de los cuarenta y de la siguiente, se produce en cine americano una renovación de los modos del --punto de vista, la temporalidad y la escritura. Así "Ciudadano Kane" nos abre por primera vez en el cine a un perspectivismo múltiple (más estructural que auténticamente prismático) que introduce una profunda alteración de la linealidad característica del relato clásico. "All About Eve", heredando ese multiperspectivismo, transforma la voz en off en un procedimiento --

decisivo de la expresión cinematográfica, convirtiéndose, a través de los largos monólogos superpuestos a las imágenes, en un elemento de expresión psicológica y significación estructural que culmina toda una concepción del relato sonoro. Las posibilidades abiertas por la composición en profundidad del encuadre, determinan la aparición de nuevas prácticas de escritura que, sin desterrar el desglose, revela una voluntad de explorar la continuidad espacio-temporal cuyas posibilidades, lejos de agotarse, llegarán, aunque bajo presupuestos diferentes, hasta las últimas generaciones de cineastas.

- 12) La aparición del neorrealismo, desarrollando consecuentemente los postulados en los que se ha movido la tradición anterior, supone la puesta en crisis de las concepciones triunfantes del relato y la escritura, liberándose de una herencia retórica en aras de una desdramatización, una concepción más libre del flujo narrativo y una escritura que en su deliberado despojamiento nos aproxima a nuevas formas de aprehensión de la realidad y sentido de la duración que abrirán la vía a la expresión de la subjetividad, sentando las bases para una mirada nueva cercana a los grandes problemas del hombre contemporáneo, a través de escrituras indeleblemente afirmadas que, no obstante, coinciden en la subjetivización de la visión del cineasta con respecto a la historia que narra y el paso al interior del individuo. Será el reflejo de los acontecimientos sobre el sujeto lo que articule un drama, haciendo entrar en crisis el argumento tradicional y la función habitual de la palabra. En su lugar se levanta la importancia concedida al gesto, a la mirada y al silencio que suministran a las obras su densidad psicológica.
- 13) El proceso aboca, a mediados de la década siguiente, a una ruptura con la tradición narrativa que, libre de las últimas ataduras que la ligaban a las concepciones del clasicismo, se rebela contra las convenciones del modo de representación institucional para abrir paso en su interior a modos nuevos de escritura que se aproximan a las formas de poesía y al ensayo, cuestionando severamente las viejas concepciones temporales, abriéndose al tiempo y a la memoria, concediendo a la palabra un papel nuevo que sobrepasa, con mucho, la estricta referencialidad de los diálogos, y reivindicando para el recuerdo y la imaginación el mismo estatuto que para el presente. Su libertad de escritura, su voluntad de búsqueda las aleja del concepto de obra acabada en que desde hace generaciones ha vivido el cine inmerso pero en cambio, les proporciona esa absoluta libertad, esa apertura textual y esa constante capacidad de transformación que ha marcado decisivamente la historia del cine moderno y bajo cuya influencia han vivido, viven aún, las generaciones de cineastas posteriores a ellos.

## XIX) BIBLIOGRAFIA

### XIX.1 Fuentes bibliográficas

- AAVV.- L'art cinématographique IV (L'Herbier, Moussinac, Levinson, Valentin). Paris. Librairie Felix Alcan, 1.927
- AAVV.- Anthologie du cinema. (ed. Marcel Lapierre). Paris. La Nouvelle Edition. 1.946
- AAVV.- Cinema e teatro (Resta, Ammannati, Apollonio, Chiarini, Gassman, Calendoli, Arnheim, Balazs, Barrymore, Consiglio, Davis, Eisenstein, Giannini, Kahan, Howard Lawson, Manvell, Luciani, Olivier, Pudovkin, Ragghianti, Visconti). Roma. Ed. dell'Ate<sub>ne</sub>o. 1.957
- AAVV.- El oficio cinematográfico (Eisenstein, Pudovkin, Dprchenko, Room, Alexandrov, Vichnevski, Jachaturian, Shostakovich).- Buenos Aires. Futuro. 1.957
- AAVV.- "Surrealisme et cinema". Etudes cinématographiques n° 38-39, - 40-42. Paris. 1° y 2° trimestres. 1.965
- AAVV.- COMUNICACION N° 1. (Pasolini, Struska, Barthes, Kossac, Toti, Della Volpe, Sychra, Eco, Saltini, Metz, Bladelli: Ideología y lenguaje cinematográfico). Madrid. Alberto Corazón. 1.969
- AAVV.- Entrevistas con directores de cine: Antonioni Bergman, Bresson Buñuel, Chaplin, Eisenstein, Fellini, Ford, Godard, Hitchcock, Lang Pasolini, Renoir, Resnais, Rossellini (Andrew Sarris ed.) Madrid. EMESA. 1.969 (2° ed.)
- AAVV.- La teoria. (R. Barthes, P. Bourdieu, Friedman, Goldmann, Levi-Strauss, J-F Lyotard, Martinet, Pontalis, Revault, Robbe Grillet, Teyssède, Sollers, Vasarely) Barcelona. Anagrama. 1.970
- AAVV.- Análisis de las imágenes (Communications n°15) (Metz, Eco, Duand, Peninou, Morin, Du Pasquier, Fresnault-Deruelle, Bertin, Schefer) Buenos Aires. Tiempo Contemporáneo. 1.970
- AAVV.- "Russie Ans Vingt" (Eisenstein, Eichenbaum, Tinianov, Comolli) Cahiers du cinema. n° 220-221 Mai-Jun. 1.970
- AAVV.- Estética y Marxismo. Presentación y selección de textos Adolfo Sánchez Vazquez. Mexico. Era. 1.970. (2 vols.)

- AAVV.- Focus on D.W. Griffith (ed. Harry. M.Geduld): Geduld, Griffith, Vardac, Arvidson, O'Dell, Jacobs, Meyer, Niemeyer, Gish, von Stroheim, Leyda. Englewood Cliffs (New Jersey). Prentice-Hall. 1.971.
- AAVV.- Problemas del nuevo cine (Baldelli, Della Volpe, Eco, García Espinosa, Garroni, Metz, Pasolini, Rocha, Toti). Madrid. Alianza Editorial. 1.971
- AAVV.- Cine soviético de Vanguardia (Kulechov, Eisenstein, Vertov, Nedobrovo, Tinianov) Selección, edición y prólogo de Miguel Bilbao. Madrid. Comunicación. 1.971
- AAVV.- Literatura e ideologías (Barberis, Gisselbrecht, Ronat, Sollers, Prestipino, Houdabine, Kristeva, Guenoun, Baudry, Faye, Thibaut, Glucksmann). Madrid. Alberto Corazón. 1.972
- AAVV.- Il Western. Fonti, Formi, Miti, Registri, Attori. Filmografia- (Bellour, Benayoun, Durand, Glucksmann, Mitry, Ollier, Tavernier, y otros) Milano. Feltrinelli. 1.973
- AAVV.- Lenguajes. Revista de lingüística y semiología. Publicación de la Asociación Argentina de Semiología. Año 1, nº 2. (Veron, - Metz, Baudry, Burch, Dana, Kristeva, Traversa). Buenos Aires. Nueva Visión. 1.974
- AAVV.- La política de los autores (Lang, Rossellini, Renoir, Hawks, - Hitchcock, Buñuel, Welles, Dreyer, Bresson, Antonioni. Madrid. 1.974
- AAVV.- La semiología. (Communications nº4). (Barthes, Bremond, Todorov, Metz) Buenos Aires. Tiempo Contemporáneo. 3ª edición. 1974
- AAVV.- Análisis estructural del relato. (Communications, nº8). (Barthes, Greimas, Bremond, Gritti, Morin, Metz, Todorov, Genette) Buenos Aires. Tiempo Contemporáneo. 1.974
- AAVV.- En pos del cinema (Alberti, Alvarez del Bayo, Arconada, Ayala, Baroja, Buñuel, Chacel, Dali, Espina, Gimenez Caballero, Gómez de la Serna, Huidobro, Jarnes, Ledesma, Ramos, Marañón, Palacio Valdés, Piqueras, de la Torre y de Torre) Eds. Carlos y David Pérez Merinero. Barcelona. Anagrama. 1.974

- AAVV.- El cine soviético visto por sus creadores (Alexandrov, Dovjenko, Eisenstein, Gabrilovitch, Golovnia, Guerrasimov, Kozintzev, Kulechov, Pudovkin, Room, Vertov, Yutkevitch) Eds. Luda y Jean Schnitzer, Marcel Martin. Prólogo ed. castellana Miguel Porter i Moix. Salamanca. Ed. Sigueme. 1.975
- AAVV.- Semiología del teatro (Adrados, Castagnino, Diez Borque, Eco, García Lorenzo, Helbo, Palomo, Pérez Gallego, Segre, Szekfu, - Urrutia, Zholkovski). Barcelona. Planeta. 1.975
- AAVV.- Contribuciones al análisis semiológico del film (Urrutia, Eisenstein, Ivanov, Vela, Panofski, Jacobson, Barthes, Pierre, Mitry, Pasolini, Metz, Koch) Edición de Jorge Urrutia. Valencia. Fernando Torres. 1.976
- AAVV.- Enciclopedia dello spettacolo. Milano Garzanti. 1.977. (2ª Ed.)
- AAVV.- Antología de textos i manifestos cinematográficos. Vol. 1 (Dels inicis al neorrealisme). (Canudo, Marinetti, Uljanov, Lenin, - Delluc, Vertov, Leger, Dulac, Gance, Chaplin, Vigo, Surrealistas, Eisenstein, Pudovkin, Aleksandrov, 1º Congreso Hispano--Americá de cinematografia Alberti, Goebbels, Visconti, Zavattini). Edición a cargo de María Antonio Aloguín, Josep Enric - Monterde, Esteve Riambau, Barcelona. Edicions Robrenyo. 1.978
- AAVV.- Attraverso il cinema. Semiologia. Lessico. Lettura del film -- (Collet, Marie, Percheron, Simon, Vernet, Metz). Milano. Longanesi. 1.978
- AAVV.- Thames Television's. The Art of Hollywood. Fifty Years of Art Direction. London. Thames. 1.979.
- AAVV.- La Revolution Figurée. Inscription de l'Histoire et du Politique dans un film. Octobre II. (Lagny, Ropars, Sorlin). Paris. Albatros. 1.979
- AAVV.- Le cinema Americain. Tome I Analyses de films sous la direction de Raymond Bellour. (Levaco, Glass, Burch, Aumont, Bellour, - Rosenbaum, Leutrat, Les cahiers du cinema (Collectif), Kuntzel, Douchet, Williams, Browne). Paris. Flammarion. 1.980
- AAVV.- Le Cinema Americain, Tome II. Analyses des films sous la direction de Raymond Bellour. (Ropars, Marie, Eisenschitz, Heath, - Crwford, Vernet, Bathrick, Rodowick, Turim, Venault, Heath, - Baudry, Bellour). Paris. Plammarion. 1.980



- AAVV.- Los escritores frente al cine (Antomgini, Aragón, Baldwin, Brecht, Capote, Cocteau, Chesterton, Dos Passos, Dreisser, Eliot Faulkner, Farrell, Forster, Fitzgerald, Gide, Gorki, Greene, -- Hemingway, Howells, Huxley, Jones, Kerouac, London, Heinrich, - Mann, Thomas Mann, Maugham, Mencken, Norris, Red, Sandburg, Sartre, Shaw, Sinclair, Tolstoi, Wells, Woolf). Madrid. Fundamentos. 1.981
- AAVV.- Imagen y lenguajes (V.S. Zaval, E. Garroni, J. Cista. R. Gubern, C. Metz, W. Nekes, J.J. Nattiez, J. Bertin). Barcelona, 1.981
- AGEL, Henri.- Le cinéma. Tournai. Paris. Casterman. 1.954
- AGEL, Henri.- Esthétique du Cinéma. Paris. Puf. 1962. (Hay edición en castellano: Estética del Cine. Buenos Aires. Eudeba. 1962)
- AGEL, Henri.- Viaje al cine. (2 Vol). Madrid. Centro Nacional Salesiano de Pastoral Juvenil. 1.967
- ALEXANDRIAN, Sarane.- Breton según Bretón. Barcelona. Laia.
- ALVAR, Manuel.- Técnica cinematográfica en la novela de hoy. Arbor. nº 276. 1.968. pp.253-70
- ANTONIONI, Michelangelo.- La Aventura. Barcelona. Aymá. 1.964
- ANTONIONI, Michelangelo.- Texto distribuido en el Festival de Cannes de 1.960 con motivo de la presentación de - L'Avventura pp.17-18. Barcelona. Aymá. 1.964
- AMOROS, Andrés.- Introducción a la novela contemporánea. Madrid. Catedra. 1.981
- APRA, Adriano y MARTINELLI, Luigi.- Premesse sintagmatiche ad un analisis di Viaggio in Italia de Rossetlini. Cinema e Film (Roma. nº2.--- pp.128-207. 1.967
- ARANDA, J. Francisco.- Luis Buñuel. Biografía crítica. Nueva edición - revisada y aumentada. Barcelona. Lumen. 1.975
- ARISTOTELES.- Poética (con Sobre lo Sublime). Barcelona. Bosch. 1.977
- ARISTARCO, Guido.- Historia de las teorías cinematográficas. Barcelona. Lumen. 1.968
- ARISTARCO, Guido.- La disolución de la razón. (Discurso sobre el cine) EBVC. Caracas. 1.969

- ARNHEIM, Rudolf.- El cine como arte. Buenos Aires. Infinito. 1.971
- ARROITA-JAUREGUI, Marcelo.- Notas sobre Rouben Mamoulian. San Sebastián. Publicaciones del XXI Festival. 1973
- BALAZS, Bela.- El film: Evolución y esencia de un arte nuevo. Barcelona-Gustavo Gili. 1.978
- BALBIN, Rafael de.- Sistema de Ritmica Castellán. Madrid. Gredos. 1.968
- BALDELLI, Pio.- El Cine y la Obra Literaria. La Habana. ICAIC. 1.966
- BAQUERO GOYANES, Mariano.- Estructuras de la Novela Actual. Barcelona. Planeta. 1.970
- BARBARO, Umberto.- Film: Soggetto e Sceneggiatura. Roma. Edizioni di -- "Bianco e Nero". 1.939
- BARSACQ, Leon.- Le Decor de Film. Paris. Seghers. 1.970
- BARTHES, Roland.- El Grado Cero de la Escritura Seguido de Nuevos Ensayos Críticos. Buenos Aires. S.XXI. 1.973
- BARTHES, Roland.- Entrevista en "¿Qué es la literatura?". Barcelona. - Salvat. 1.975
- BARTHES, Roland.- Roland Barthes por Roland Barthes. Barcelona. Kairós. 1.978
- BARTOLINI, Elio.- "Romanticismo Ideológico". Prólogo a ANTONIONI, Michelangelo. Il Grido. Bologna. Capelli, 1.957
- BATYCLE, Iveline.- Clés et Codes du Cinema. Paris. Magnard. 1.973
- BAYER, Raymond.- Historia de la Estética. Mexico. Fondo de Cultura Económica. 1.974 (1ª reimpresión).
- BAZIN, André.- "¿Qué es el cine?". Madrid. Rialp. 1.966
- BAZIN, André.- "Orson Welles". Valencia. Fernando Torres. 1.973
- BENJAMIN. Walter.- "La Obra de Arte en la Era de su Reproducción Técnica" en "Discursos Interrumpidos I". Madrid. Taurus. 1.973
- BELLOUR, Francois.- El Libro de los Otros. Barcelona. Anagrama. 1.973
- BELLOUR, Raymond.- L'Analyse du Film. Paris. Albatros. 1.979
- BENVENISTE, Emile.- Problemas de Linguística General. (2 vols) Mexico. S. XXI. 1.979
- BERGMAN. Ingmar.- "Bergman opina sobre la forma de realizar películas" Introducción a "Cuatro Obras". Buenos Aires. Sur. 1.965
- BETTETINI, G.- Cine, Lengua y Escritura. Mexico. Fondo de Cultura Económica. 1.975

- BETTETINI, G.- Producción significativa y puesta en escena. Barcelona. Gustavo Gili. 1.977
- BETTETINI, G.- Tempo del senso. La Lógica temporale dei testi audiovisivi. Milano. Bompiani. 1.979
- BLANCHARD, Gérard.- Histoire de la bande dessinée. Une histoire des histoires en images de la préhistoire à nos jours. Verviers (Belgique). Marabout. 1.974
- BOGDANOVICH, Peter.- John Ford. Madrid, Fundamentos. 1.971
- BOGDANOVICH, Peter.- Fritz Lang en América. Madrid. Fundamentos. 1.972
- BONITZER, Pascal.- Le regard et la Boix. Paris. 10/18. 1.976
- BOSANQUET, Bernard.- Historia de la Estética. Buenos Aires. Nueva Visión 1.970
- BRESSON, Robert.- Notas sobre el cinematógrafo. Mexico. Era. 1.979
- BUACHE, Freddy.- Eric von Stroheim. Paris. Seguers. 1.972
- BURCH, Noel.- Praxis del cine. Madrid. Fundamentos. 2ª edición. 1.972
- BURCH, Noel y DANA, Jorge.- Proposiciones. pp.69-99. Lenguajes. Año 1972 Buenos Aires, Nueva Visión. 1.974
- CAPPABIANCA, MANCINI, SILVA.- La costruzione del laberinto. La scena, la maschera, il gesto, la cerimonia. Milano. Gabriele Mazzotta. 1.974
- CARONTINI, Enrico y PERAYA, Daniel.- Elementos de Semiótica General. El proyecto semiótico. Barcelona. Gustavo Gili. 1.979
- CASETTI, Francesco.- Teorie del cinema dal dopoguerra a oggi. Milano. - L'Espresso. 1.978
- CEDERNA, Camilla.- 8 1/2 de Fellini. Barcelona. Seix Barral. 1.973
- CERAM, C.W.- Arqueología del cine. Barcelona. Destino. 1.965
- CLERIS, Marie-Thérèse.- La Script-Girl. Paris. Cours et Publications de l'I.D.H.E.C. 1.960
- COMUZIO, Ermanno.- Colonna Sonora. Dialogui, musiche, rumori dietro lo schermo. Milano. Il Formichiere. 1.980
- COWIE, Peter.- El Cine de Orson Welles. Mexico. Era. 1.969
- CHIARINI, Luigi.- Arte y Técnica del film. Barcelona. Península. 1.968
- DESLANDES, Jacques.- Histoire Comparée du cinéma. Bruselas. Casterman. 1.968
- DESUCHÊ, Jacques.- La Técnica Teatral de Bertolt Brecht. Barcelona. Oikos Tau. 1.968

- DUCROT, Oswald y TODOROV, Tzvetan.- Diccionario Enciclopédico de las Ciencias del Lenguaje. Buenos Aires S.XXI. Argentina. 1.976 (2ª ed.)
- DUDLEY ANDREW, John.- Las principales Teorías cinematográficas. Barcelona. Gustavo Gili. 1.978
- DUFLOT, Jean.- Conversaciones con Pier Paolo Pasolini. Barcelona. Anagrama. 1.971
- DUNNE, John Gregory.- El Estudio. Barcelona. Anagrama. 1.969
- DURGNAT, Raymond.- Luis Buñuel. Madrid. Fundamentos. 1.973
- ECO, Umberto.- Apocalípticos e Integrados ante la Cultura de Masas. Barcelona. Lumen, 1.968
- ECO, Umberto.- La Estructura Ausente. Introducción a la semiótica. Barcelona. Lumen (2ª ed). 1.975
- ECO, Umberto.- Il Superuomo di Massa. Retórica e ideologia nel romanzo popolare. Milano. Tascabili Bompiani. 1.978
- EICHMBAUM, B.- "Problemes de la ciné-stylistique" en Cahiers du cinéma nº 220-221. Mayo Junio 1.970. pp.70-78
- EISENSTEIN, S.M.- Film Form. London. Dennis Dobson. LTD. 1.949
- EISENSTEIN, S.M.- Teoría y Técnica Cinematográfica. Madrid. Rialp. 1.95
- EISENSTEIN, S.M.- Reflexiones de un Cineasta. Barcelona. Lumen. 1.970
- EISENSTEIN, S.M.- Para una aproximación materialista a la forma. En - AAVV "Cine Soviético ..." pp. 145-158. 1.971
- EISENSTEIN, S.M.- Au-delà des étoiles. Paris. UGE (10/18) 1.974
- EISENSTEIN, S.M.- El Sentido del Cine. Buenos Aires. S.XXI. Argentina. 1.974
- EISNER, Lotte.- L'Ecran Démoniaque. Paris. André Bonne. 1.952 (hay edición española. La Pantalla Diabólica. Buenos Aires. Lo-sange. 1.955)
- ERLICH, Victor.- El Formalismo Ruso. Barcelona. Seix Barral. 1.974
- EWEN, David.- Historia del Teatro Musical en los Estados Unidos. Mexico. Compañía General de Ediciones. 1.969
- FELL, John L.- El Film y la Tradición Narrativa. Buenos Aires. Ediciones Tres Tiempos, 1.977
- FRANCASTEL, Pierre.- Sociología del Arte. Madrid. Alianza. 1.970
- FRANCASTEL, Pierre.- La Figura y el Lugar (El Orden Visual del Quatrocer to). Caracas. Monte Avila. 1.969
- FAURE, Elie.- Fonction du cinéma. Gêneve. Gonthier. 1.963

- FREUD, Sigmund.- La Interpretación de los Sueños. Madrid. Alianza. 1.969 (4<sup>º</sup> Ed.)
- GAUNT, William.- Los Surrealistas. Barcelona. Labor. 1.974 (2<sup>º</sup> ed.)
- GEIST, Kenneth L.- Pictures Will Talk. The Life and Films of Joseph L. Mankiewicz. New York. Scribner's sons. 1.978
- GENETTE, Gérard.- Figuras. Retórica y Estructuralismo. Cordoba (Argentina). Nagelkop. 1.970
- GODARD, Jean Luc.- Jean Luc Godard por Jean Luc Godard. Barcelona. Barra. 1.971
- GODARD, Jean Luc.- Introducción a una Verdadera Historia del Cine Tomo I Madrid. Alphaville. 1.980
- GOLDMAN, Annie.- Cine y Sociedad Moderna. Madrid. Fundamentos. 1.971
- GOLDMAN, Lucien.- Pour une Sociologie du Roman. Paris. Gallimard. 1.964
- GOMBRICH, Ernest H.- Historia del Arte. Madrid. Alianza. 1.979
- GRIFFITH, Mrs. D.W. (Linda Arvidson).- When the Movies Were Young. New York. Dover. 1.969. (2<sup>º</sup> ed.)
- GUARNER, José Luis.- Roberto Rossellini. Madrid. Fundamentos. 1.972
- GUARNER, José Luis.- Conocer VISCONTI y su obra. Barcelona. Dopesa. 1978
- GUBERN, Román.- "Crisis de una Moral y Renacimiento de un Arte", pp.7-15 en ANTONIONI, Michelangelo. La Aventura. Barcelona. -- Aymá. 1.964
- GUBERN, Roman.- Godard Polémico. Barcelona. Tusquets. 1.969
- GUBERN, Román.- Historia del Cine (2 vol.) Barcelona. Lumen. 1.971
- GUBERN, Román.- El Lenguaje de los Comics. Barcelona. Península. 1.972
- GUBERN, Román.- Literatura de la Imágen. Barcelona. Slavat. 1.973
- GUBERN, Román.- Mensajes Icónicos en la Cultura de Masas. Barcelona. Lumen. 1.974
- GUTIERREZ ESPADA, Luis.- Historia de los Medios Audiovisuales I (1.838-1.926). Madrid. Pirámide. 1.979.
- GUTIERREZ ESPADA, Luis.- Narrativa Filmica. Madrid. Pirámide. 1.978
- GUTIERREZ ESPADA, Luis.- Historia de los Medios Audiovisuales II. (Desde 1.926). Madrid. Pirámide. 1.980
- HASSAN-El-NOUTY.- Théâtre et Pré-Cinéma. Paris. Editions A.G.Nizet. 1978
- HAUSER.- Historia Social de la Literatura y el Arte. Vol. III. Naturalismo e Impresionismo/bajo el signo del cine. Madrid. Guadarrama. 1.969

- HENDERSON, Robert.M.- D.W. Griffith. His Life and Work. New York.- Oxford University Press. 1.972
- JACOBS, Lewis.- La Azarosa Historia del Cine Americano. (2 Vol) Barcelona. Lumen. 1.971
- JAKOBSON, Roman.- Ensayos de Linguística General. Barcelona. Seix Barral. 1.970
- JEANNE, René et FORD, Charles.- Histoire Encycloplédique du cinéma. (2 Vol) Paris. Robert Laffont. 1.947
- JEANNE, R. y FORD, Ch.- Abel Gance. Paris. Seguers. 1.963
- JEANNE, R. y FORD, Ch.- Histoire Illustrée du cinéma (3 vols.) Verviers (Belgique) Marabout. 1.966. (Hay edición española: Historia Ilustrada del Cine. 1.974)
- KAEL, Pauline.- "La Creación de Kane" pp.9-186. de El Libro del Ciudadano. Buenos Aires. Eds. de la Flor. 1.976
- KRAKAUER, Siegfried.- De Caligari a Hitler. Buenos Aires. Nueva Visión. 1.961
- KRISTEVA, Julia.- El texto de la Novela. Barcelona. Lumen. 1.974
- KULECHOV, Lev.- Tratado de Realización Cinematográfica. Buenos Aires. Futuro. 1.947
- KYROU, Ado.- Le Surréalisme au Cinema (Edition mise au Jour) Paris. Le Terrain Vague. 1.963
- LAFFAY, A.- Lógica del Cine. Barcelona. Labor. 1.966
- LAWSON, John Howard.- El Proceso Creador del Film. Madrid. Artiach. 1974
- LAWSON, John Howard.- Theory and Technique of Playwriting and Screeewritin New York. Putnam's sons. 1949. 2ª impresión.
- LAZARO CARRETER, Fernando.- Estudios de Poética. (La obra en si) Madrid Taurus. 1.976
- LEGER, Fernand.- Funciones de la Pintura. Madrid Edicusa. 1.969
- Ensayo crítico sobre el valor plástico del film de Abel Gance "La Rueda" pp.157-160
  - En torno al ballet mecánico 161-164.
  - A propósito del cine. 165-169
- LEPROHON, Pierre.- Historia del Cine. Madrid. Rialp. 1.968
- LEVIN, Harry.- El realismo francés. (Sthendal, Balzac, Flaubert, Zola, Proust) Barcelona. Laia. 1.974
- LOTMAN, Yuri M.- Estructura del Texto Artístico. Madrid Istmo. 1.978

- LOTMAN, Yuri.- Estética y Semiótica del cine.- Barcelona. Gustavo Gili. 1.979
- LOZANO MANEIRO, José María.- Aplicación al análisis estructural de la estética de la imagen. Memoria de Licenciatura de la Facultad de Ciencias de la Información de Madrid. 1.977
- LUKACS, Gyorgy.- Sociología de la Literatura. (Ed. Peter Ludz) Barcelona Peninsula. 1.968 (2ª ed.)
- LLINAS, Francesc, y MAQUA, Javier.- El Cadaver del Tiempo. El Collage como transmisión narrativa ideológica Valencia. Fernando Torres. 1.976
- MC. CONNELL, Frank D.- El Cine y la Imagen Romántica. Barcelona.- Gustavo Gili. 1.977
- Mc GOWAN, Kenneth y MELNITZ, William.- La Escena Viviente. Buenos Aires EUDEBA. 1.966
- MAGNY, Claude Edmonde.- La Era de la Novela Norteamericana. Buenos Aires Juan Goyonarte. 1.972
- MALRAUX, André.- Psicología del Cine (seguido de El Hombre y la Cultura Artística) Buenos Aires. Ediciones J.I. 1.959
- MANVELL, Roger y NERO, John.- Tecnica della musica nel film. Roma. Edizioni di Bianco e Nero. 1.959
- MARAVALL, José Antonio.- La Cultura del Barroco. Barcelona, Caracas, México. Ariel. 1.981. (2ª ed. reimpresión)
- MARTIN, Marcel.- La Estética de la Impresión Cinematográfica. Madrid.- Rialp. 1.962
- MARTINET, André.- Elementos de Linguística General. Madrid. Gredos. 1970
- MAYESBERG, Paul.- Hollywood, La Casa Encantada. Barcelona. Anagrama. 1.971
- MENDEZ LEITE VON HAFE, Fernando.- Fritz Lang. Barcelona. Daimon, 1.980
- MENENDEZ PIDAL, Ramón.- De Cervantes y Lope de Vega. Madrid. Espasa Calpe. 1.973. (7ª ed.)
- METZ, Christian.- Ensayos sobre la significación en el cine. Buenos Aires. Tiempo Contemporáneo. 1.972
- METZ, Christian.- Essais sur la signification au cinéma, Tome II. Paris Klincksieck. 1.972
- METZ, Christian.- Lenguaje y cine. Barcelona. Planeta. 1.972

- MISSIAEN, Jean Claude. Howard Hawks. Paris. Universitaires. 1.966
- MITRY, Jean.- John Ford. Madrid. Rialp. 1.960
- MITRY, Jean.- Dictionnaire du Cinema. Paris. Laroussel. 1.963
- MITRY, Jean.- Esthetique et psychologie du cinema I Les structures. Paris. Ed. Universitaires. 1.963
- MITRY, Jean.- Esthetique et psychologie du cinema. II. Les Formes. Ed. Universitaires. Paris. 1.965 (Hay edición castellana, Estética y psicología del cine. 2 vols. 1.978)
- MITRY, Jean.- Histoire du cinema I (1895-1914) Paris. Ed. Universitaires 1.967
- MITRY, Jean.- Histoire du cinema II (1.915-1.925) Paris. Ed. Universitaires. 1.969
- MITRY, Jean.- Histoire du cinema III. (1923-1930) Paris Ed. Universitaires. 1.973
- MITRY, Jean.- Historia del cine experimental. Valencia. Fernando Torres. 1.974
- MØIX, Ramon Terenci.- Introducció a la historia del cinema (1895-1967) Barcelona. Bruguera. 1.967
- MONTAGU, Ivor.- Con Eisenstein en Hollywood (contiene los guiones de "El oro de Sutter" y "Una Tragedia Americana). Mexico. Era. 1.976
- MUKAROVSKY, Jan.- Escritos de estética y semiótica del arte, Barcelona Gustavo Gili. 1.977
- MUNSTERBERG, Hugo.- Film. Il cinema muto nel 1916. Parma. Pratiche editrice. 1.980
- NADEAU, Maurice.- Historia del surrealismo. Barcelona. Ariel. 1.972
- NIZHNY, Vladimir.- Lecciones de cine de Eisenstein. Barcelona. Seix Barral. 1.964
- PANOVSKI, Erwin.- La perspectiva como forma simbólica. Barcelona. Tusquet 1.973
- PASOLINI, Pier Paolo y ROHMER, Eric. Cine de Poesia contra cine de prosa Madrid, Anagrama. 1.970
- PEIRCE, Charles Sanders.- La ciencia de la semiótica. Buenos Aires. Nueva Visión. 1.974
- POUILLON, Jean.- Tiempo y Novela. Buenos Aires. Paidós. 1.970
- PRIETO, Antonio. Morfología de la novela. Barcelona. Planeta. 1.975



- PRIETO, Antonio.- Ensayo semiológico de problemas literarios. Barcelona. Planeta. 1.976
- PROPP, Vladimir.- Morfología del cuento. Madrid. Fundamentos. 1.974 (2º ed.)
- PUDOVKIN, .- La Settima Arte. Roma. Riuniti. 1.934 (2º ed.)
- RAGGHIANI, Carlo L.- Arti della visione I: Cinema. Torino. Einaudi. 1975 (4º ed.)
- RAGGHIANI, Carlo L.- Arti della visione II: Espettacolo. Torino Einaudi 1.976
- RAMIREZ, Juan Antonio.- Medios de masas e historia del arte. Madrid. Cátedra. 1.976
- ROHMER, Eric.- L' Organisation de l'espace dans le Faust de Murnau. Paris U.G.E. 1.977
- RAPISARDA, Giusi.- Cine y vanguardia en la Unión Soviética. Barcelona. Gustavo Gili. 1.978
- REISZ, Karel.- Técnica del montaje cinematográfico. Madrid. Taurus. 1980 (3º ed)
- ROPARS WUILLEMIER, Marie Claire.- De la litterature au cinema. Paris. Armand Colin. 1.970
- ROPARS WUILLEMIER, Marie Claire.- Ensayos de lectura cinematográfica, (0 lecturas de cine) Madrid. Fundamentos. 1.971
- ROSSELLINI, Roberto.- L'Intelligenza del presente. pp. 13-15. "La Trilogia della guerra" Bologna. Capelli. 1972
- SADOUL, Georges.- Georges Méliès. Paris. Seguers. 1.961
- SADOUL, Georges.- British creators of the film technique. London British Film Institute. 1.948
- SADOUL, Georges.- Dictionnaire des films. Paris. Seuil. 1.966
- SADOUL, Georges.- Prologo a BUNUEL, Luis: Viridiana. Mexico. Era. 1.971 3º ed. pp. 7-37
- SADOUL, Georges.- Histoire du cinema mondial des origines a nos jours, Paris. Flammarion. 1.966 (Hay edición española. Historia del cine mundial, Mexico. S.XXI. 1.973)
- SADOUL, Georges. Histoire general du cinema (5 vols) Paris. Denoel. 1.971. 1.975
- SANCHEZ, Rafael C.- El Montaje Cinematográfico. Arte del Movimiento. Barcelona. Pomaire. 1.976. (reedición)

- SANCHEZ ESCRIBANO, Federico y PORQUERAS MAYO, Alberto.- Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco. Madrid. Gredos. 1.971
- SEGRE, Cesare.- Las estructuras y el tiempo. Barcelona. Planeta, 1976
- SKLOVSKI, Victor.- Cine y Lenguaje. Prologo de Joaquín Jordá. Cinemateca Anagrama. Barcelona. 1.971
- SKLOVSKI, Victor.- Eisenstein. Barcelona. Anagrama. 1.973
- SKLOVSKI, Victor.- La disimilitud de lo similar. Madrid. Alberto Corazón. 1.973
- STENBERG, Joseph von.- Cine y Realidad. Madrid. Film Ideal. 1970
- TACCA, Oscar.- Las voces de la novela. Madrid. Gredos. 1.978 (2º ed.)
- TELLEZ VIDERAS, José Luis.- Para acercarse a la música. Barcelona. Salva. 1.981
- TODOROV, Tzvetan.- Gramática del Decamerón. Madrid. Taller de Ediciones. Josefina Betancor. 1.973
- TORAN PELAEZ, Luis Enrique.- El espacio en la imagen mecánica. Tesis Doctoral de la Facultad de Ciencias de la Información (Rama Imágen). Madrid. 1980
- TRUFFAUT, Francois.- El cine de Alfred Hitchcock. Madrid. Alianza. 1.974
- TYJIANOV, I.- Les fondements du Cinema. p. 58-69 Cahiers du cinema. 220-221
- USCATESCU, Jorge.- Fundamentos de Estética y estética de la imagen. Madrid. Reus. 1.980
- UTRERA, Rafael.- Modernismo y 98 frente a cinematografo. Sevilla. Universidad. 1981
- VERTOV, Dziga.- Articles, journaux, projets. Paris. UGE. 1972
- VIDOR, King.- Hollywood al desnudo. Barcelona AHR. 1.954
- VIANEY, Vidor.- Esperando a Godard. Madrid. Fundamentos. 1.971
- VILLANUEVA, Dario.- Estructura y tiempo reducido en la novela. Valencia Ed. Bello. 1.977
- VIOLI, Patrizia y MANETTI, Giovanni.- L'analisi del discorso. Milano. L'espresso. 1979
- WALKER, Alexandre.- Stanley Kubrick dirige. Madrid. Taller de Ediciones. Josefina Betancor. 1.975
- WEINRICH, Harold.- Estructura y función de los tiempos en el lenguaje. Madrid Gredos. 1974
- WELLEK, René y WARREN, Austin.- Teoría literaria. Madrid Gredos. 1.974

- YNDURAIN, Francisco.- La novela desde la segunda persona en AAVV. Teoría de la novela (Aproximaciones hispánicas) (Agnes y German Guillon ediciones.) Madrid. Taurus. 1974
- YLLERA, Alicia.- Estilística, poética y semiótica literaria. Madrid. Alianza. 1974

## XIX.2 Fuentes filmográficas

Esta Tesis da noticia de más de trescientos films. No hemos juzgado necesario desarrollar la filmografía de todos ellos, por cuanto en unos casos las indicaciones básicas (fecha de realización, - realizador) suelen darse en el texto, en otros se trata de obras suficientemente conocidas, cuyos datos técnicos se encuentran al alcance de cualquier interesado.

No obstante, de las fuentes concretas de los materiales que han sido objeto preferencial de análisis parecía obligado dar noticia. Hemos preferido hacerlo por capítulos para facilitar el concreto interés de quien quiera hacer uso de estas fuentes.

### Capítulos III, IV, V y VI

La fuente fundamental para hallar la transcripción de los guiones y catálogos de las obras de los primitivos ha sido la monumental historia de SADOUL, G: Histoire General du Cinema. Vol. I y II Op cit. También las monografías sobre estos autores que figuran incluidos en la bibliografía. Se han utilizado diversas fuentes visuales: en particular "La Naissance du Cinema", R:R. Leenhardt, "Le Grand Méliès" R.: G. Franju. Ambos de 16 mm en la Cinematheque de L'Institut Francais de Madrid. Por último la sesión de Thames Television emitida por TVE "Hollywood" (1.979)

### CAPITULO VII

Se utilizó de nuevo para la transcripción de los guiones a SADOUL, G: Op. cit. Dos visiones de los cortometrajes de Griffith pudieron realizarse en la retrospectiva que le dedicó la Filmoteca Nacional. Varias más de The Birth of a Nation y "Intolerance". También fué fundamental el "especial Griffith" que conteniendo los guiones de The Birth of a Nation y de "Battle", publicó L'Avance-Scène en sus números 193 y 194

### CAPITULO VIII;

Como base del análisis se han empleado los guiones de la versión original de "Avaricia" publicados por L'Avant-Scene nº 83/84 y Lorrimer (nº 23 1972) Tardíamente, conseguí ver la copia propiedad de la Filmoteca Nacional de España.

### CAPITULO IX

En su elaboración resultó fundamental el cortometraje de la Cinematheque de I.F.M. "Abel Gance, hier et demain" de Nelly Kaplan; así como la copia de la misma Cinematheque de "Bonaparte et la Revolu-

tion". Se consultó igualmente el guión original de "Napoleon par Abel Gance" Paris. 1927

#### CAPITULO X

El análisis se realizó en moviola a partir de las copias del Instituto Alemán de "Das Kabinett des Dr. Caligari" y "Der Letzte Mann" así como de la continuidad fotográfica de este último film publicado por L'Avant Scène n° 190-191: "Special Murnau"

#### CAPITULO XI

La copia actualmente en explotación comercial y el guión publicado por Seuil Avant Scène en 1.972 sirvieron de base al análisis.

#### CAPITULO XII

La copia comercial y el guión publicado en "Buñuel Surrealista" por L'Avant Scène (n° 27-28) fueron los instrumentos básicos del capítulo.

#### CAPITULOS XIII, XIV

La mención detallada de los fondos sería poco menos que imposible: varios años de asistencia frecuente a la Filmoteca Nacional, con especial dedicación al relato clásico, ciclos de televisión, copias en video de algunos de los clásico (particularmente de Ford, Walsh, - Hawks y Hitchcock), fondos de la Facultad de Ciencias de la Información, sesiones comerciales, guiones de las colecciones L'Avant-Scène, Lorri-mer y Bianco e Nero han sido revisados y utilizados desde la memoria para la redacción de estos capítulos.

#### CAPITULO XV

Para este capítulo se ha contado con copias en video de -- "Citizen Kane", "All About Eve" y "The Magnificent Ambersons" así como con dos visiones de "The Best years in our Life" y "Little Foxes". "El Libro de 'El Ciudadano'". Buenos Aires. La Flor. 1976 contiene el primitivo guión de Mankiewicz y Welles que también fue utilizado.

#### CAPITULO XVI

Aparte de algunas reactualizaciones la memoria de los film del periodo ha sido reactualizado a partir de los guiones publicados por Aymá, Alianza, Sur, Capelli y L'Avant-Scène.

#### CAPITULO XVII-

"Hiroshima Mon Amour" y "Pierrot le Fou" han sido revisados en explotación comercial, ayudándose en el primer caso del guión de Marguerite Duras, publicado por Seix Barral en 1968, en el segundo de los publicados por Lorri-mer. (1.969) y L'Avant-Scène. "Ocho y Medio" ha sido revisado en la versión original cinematográfica en copia en video

(versión doblada) y a través del guión (diferente del resultado final) que junto al diario de rodaje publicó Camilla Cederna en Seix Barral en 1.964.

## A MODO DE EPILOGO

*Shallow: ¡Jesús, las cosas que hemos visto! ¿Os acordáis de aquella noche tan loca en el prado del molino de S. Jorge.*

*FASTAFF: No hablemos de recuerdos, Maese Shallow (...)  
Cuando oímos las campanadas a media noche,  
maese Robert Shallow.*

*SHALLOW: Las oímos, las oímos, las oímos, las oímos,  
eh, Sir John, las oímos Jesús, las cosas que  
hemos visto.*

*(William Shakespeare. El rey Enrique IV)*

Ante nosotros ha desfilado la historia entera del cine. El trayecto ha sido largo. Y sin embargo, considerado en perspectiva, apenas si hemos cubierto algunos trayectos de esa historia. A un lado y a otro, simplemente sugeridos, otras veces ni siquiera nombrados, quedan enormes problemas, importantes regiones inexploradas, escuelas, géneros, autores, obras que desbordan la capacidad y posibilidades de esta investigación. Ahora, el trabajo debe continuar escarbando en los terrenos apenas hollados, aventurándose en los nuevos, prolongando el recorrido que se acaba en 1.965 en la apasionante aventura del cine moderno desde entonces hasta nuestros días; recogiendo, en fin, la cosecha de las hipótesis, de las incertidumbres que nuestro camino ha ido abriendo. La investigación puede considerarse apenas empezada. Si esta obra puede servir de guía a otras aventuras más específicas, a otros recorridos más detallados, a otras atenciones más concretas, es seguro que habrá cumplido su propósito.

